南京艺术学院百年校庆音乐学院研究文丛

Ju Qihong Xueshu Wenlun
Zixuan Ji(2002-2012)

居其宏学术文论
自选集(2002-2012)

居其宏 著

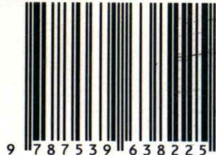
APGTIME
时代出版传媒股份有限公司
安徽文艺出版社

南京艺术学院百年校庆
音乐学院研究文丛



南京藝術學院
NANJING ARTS UNIVERSITY

ISBN 978-7-5396-3822-5



定价：47.00元

江苏高校优势学科建设工程资助项目（PAPD）
南京艺术学院重点学科资助项目



南京艺术学院百年校庆音乐学院研究文丛

Ju Qihong Xueshu Wenlun
Zixuan Ji(2002-2012)

居其宏学术文论自选集(2002-2012)

居其宏 著



时代出版传媒股份有限公司
安徽文艺出版社

图书在版编目（C I P）数据

居其宏学术文论自选集：2002～2012/居其宏著.—合肥：安徽文艺出版社，2012.12
（南京艺术学院百年校庆音乐学院研究文丛）
ISBN 978-7-5396-3822-5

Ⅰ.①居…　Ⅱ.①居…　Ⅲ.①音乐－文集　Ⅳ.①J6-53

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2012)第 283734 号

出 版 人：朱寒冬
责任编辑：秦　雯　　　　装帧设计：丁　明

出版发行：时代出版传媒股份有限公司　www.press-mart.com
安徽文艺出版社　www.awpub.com
地　　址：合肥市翡翠路 1118 号　邮政编码：230071
营 销 部：(0551)3533889
印　　制：安徽新华印刷股份有限公司　(0551)5859551

开本：710×1010　1/16　印张：17　字数：280 千字
版次：2012 年 12 月第 1 版　2012 年 12 月第 1 次印刷
定价：47.00 元

献给南京艺术学院百年华诞

自 序

2012年是我自中国艺术研究院正式调入南京艺术学院从教10周年的日子，又恰逢南艺百年校庆大典，学校与音乐学院领导决定为几位老教师出版个人文集以纪其盛，我因年近七旬而有幸忝列其中，于是乃有本书的编辑与出版。

在南艺工作的10年，在我个人的学术生涯中不独是繁忙最甚的10年，也是收获最丰的10年。除去教学以及各种杂务之外，单说科研和学术写作，便先后出版了专著《歌剧美学论纲》、《新中国音乐史》、《改革开放与新时期音乐思潮》(与乔邦利合作)、《音乐界实用本本主义思潮研究》，教材《音乐学文论写作》(与冯效刚合作)、《共和国音乐史》，文集《当代音乐的批评话语》、《争鸣与求索》、《笑谈与独白》、《朝阳艺术与朝阳产业》、《歌剧综合美的当代呈现》、《当代音乐的理论与实践命题》、《音乐创作与批评的当下视野》、《直面当代音乐现实的思考与批评》。上述著作和文集，由南艺提供出版资助的便有11部之多。在这10年间，亦在国内各种报刊上发表论文和评论近200篇，其中98%以上均已收录进上面所列的几本文集中。仅此一端便可看出，南艺两届党政领导和音乐学院、音乐学研究所同事们对居某关爱情谊之深和支持力度之大，恐为国内其他高校及科研机构难以企及。我之所以最终同意出版这本自选集，首先是当作一份小小礼物献予南艺百年校庆盛典，以回报学校10年来对我的知遇之恩；其次也是作为我个人在南艺工作的一个阶段性小结，作为本人自70年代以来走上学术道路新起点的一个标志性成果。

收在这本自选集中的文字，都是我从2002年以来公开发表的论文和评论中精心挑选出来的，共24篇，约21万字，分5个板块，即"中国近现代当代音乐史研究"、"音乐批评的理论与实践"、"歌剧音乐剧研究"、"音乐家及其作品研究"、"艺术学学科建设"，每个板块下由3至7篇文论组成。其收录原则有二：其一，入选的文论能够涵盖作者在这10年间密切关注的主要领域、重要论题，或作者所思所想、文中提出的某些主张和观点在当下仍有一定的理论与实践价值；其二，入选的文论能代表我在这10年间学术写作的中上水平。

鉴于这些文论早已先期发表，后又被收录在我的几本文集中，故此再做导读性介绍显属多余；但最后3篇论文都与艺术学的学科建设有关，因此必须做如下特别说明：

一、有感于我国专业艺术教育长期囿于单科体制，致使综合舞台艺术史论研究及批评历来被遗落在现行学科分类之外；即便在近来国务院学位委员会颁布最新学科目录中，艺术学从文学中独立出来并被列为第十三个学科门类之后，此类状况仍无丝毫改变。

二、作为长期从事歌剧、音乐剧研究和中国近现代、当代音乐史研究的学者，我本人在面对综合舞台艺术这一研究对象时，常因单科教育体制下养成的单科思维、单一技能、单一视角，不能对之做多向度的综合性和整体性研究而顿生捉襟见肘之感；实际上，此类困顿与尴尬非独歌剧音乐剧研究为然，在戏曲、舞剧研究和评论实践中同样普遍存在。

三、本人就此所写作的 3 篇论文，分别从歌剧音乐剧文学研究的学科归属、中国音乐史对综合舞台艺术史的记叙、一级学科艺术学学科建设 3 个不同角度切入同一个对象——综合舞台艺术史论研究及批评，因此非但其总立论持同一学术主张，在论述和论证的过程中也有某些材料和文字相同或近似。据此，读者有理由将它们视为彼此内在联系紧密的姊妹篇。

四、也正由于上述 3 篇论文的存在，使得这本文集的学科性质已不能为“音乐学”所能全部涵盖，故此将它命名为《居其宏学术文论自选集》。

居其宏

2012 年 1 月 2 日于南艺樱花门

目　录

中国近现代、当代音乐史研究

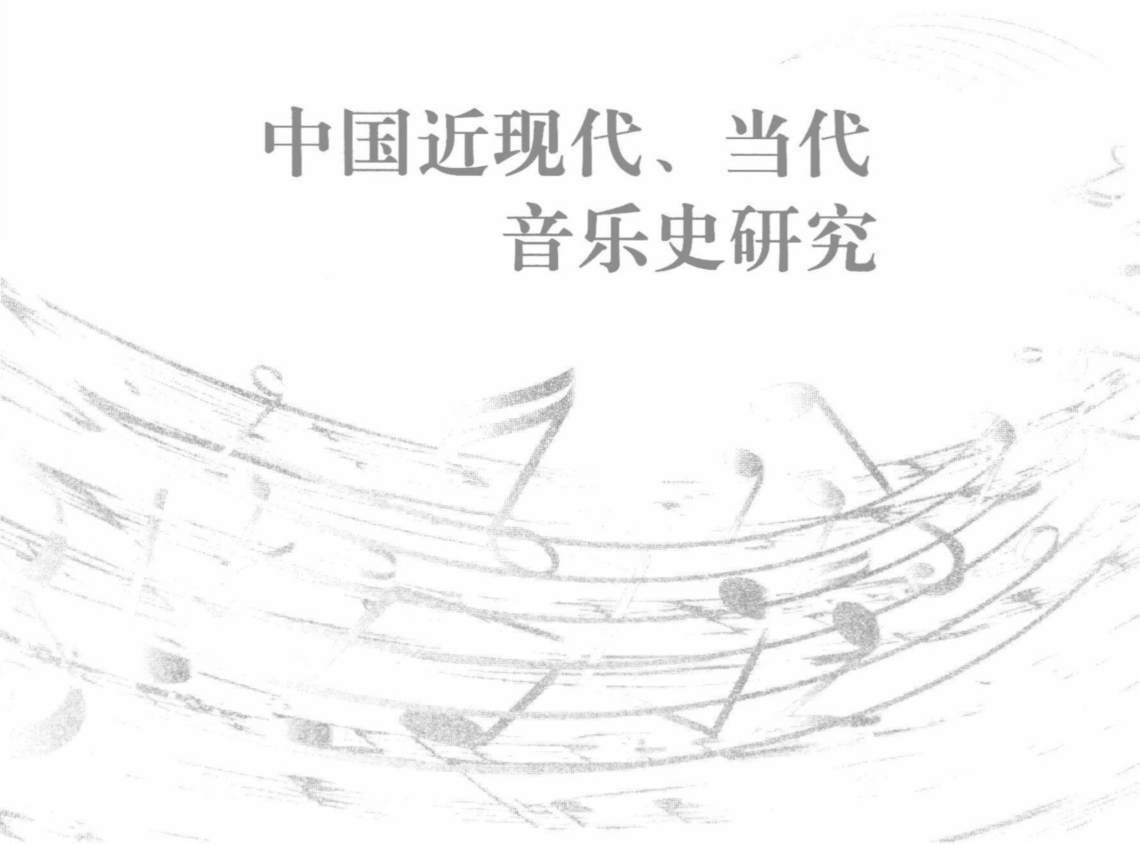
音乐批评的理论与实践

歌剧、音乐剧研究

音乐家及其作品研究

艺术学学科建设

中国近现代、当代
音乐史研究



史观检视、范畴拓展与学科扩张
——陈聆群、汪毓和两篇文章读后谈“重写音乐史”

在现代音乐史研究领域，相对于陈聆群、汪毓和、戴鹏海等前辈学者，我是后进，根底薄，学养浅，成果极少，教训甚多，故而把当前学界正在进行的关于“重写音乐史”的讨论当作课堂，将诸位前辈的文章作为教材，着实从中学到不少知识，也了解到一些鲜为人知的史实和史料，自感启发很大，收获不小。最近又拜读了陈聆群先生的《为“重写音乐史”择定正确的突破口——读冯文慈先生提交中国音乐史学会福州年会文章有感》（下简称“陈文”）及汪毓和先生的《戴鹏海文章〈还历史本来面目〉读后感》（下简称“汪文”）两文①，对其中所论渐有零星心得，于是不揣冒昧，如实写来，权当一篇作业，呈于二位老师及其他师友案头，敬请批改斧正。

重写话题：“史检视观”与范畴拓展

戴鹏海先生提出“重写音乐史”的话题，是有其特定所指的，即把“重写”范畴严格限定在近现代音乐史教科书领域。其原因不言自明：历史教科书与一般史学著作不同，它所担负的使命，是把最接近历史原貌的音乐事件及其来龙去脉、前因后果，以及音乐家在历史中的创造活动及其发展演变的轨迹作忠实记叙并作为历史定论传授给学生。限于学生的判断力，它所运载的更多是知识性成果，而不像史家个人著作那样，允许有较多的个人创见和不同的历史观念。一部史学著作被确定为教科书，既是史家的光荣，同时也肩负起了更为艰巨的史教重担。它必须为书中的历史定论负责，并随时接受历史的叩问。其史笔之沉重，甚于一般史家十倍。落墨之时，有人能在笔尖超生，有人可成笔下冤魂，焉能随意、草率、偏颇？在当代中国，历史教科书更应在唯物史观的统摄之下，对历史事件的记叙、历史人物的臧否，更应遵循实事求是原则。否则，离开历史真相作失实记叙或歪曲评价，不但对事主造成心理压力乃至个人悲剧，也必然对莘莘学子形

① 两文均刊于《音乐艺术》2002 年第 4 期。本文中的引文，凡不另行加注者，皆引自于此。

成误导,把错误记载当作历史真实接受下来,以至于以讹传讹,贻害无穷。如果这种现象发生在数学或其他自然科学领域,例如把"1 + 1 = 3"这样明显错误的公式当作无须证明的公理载入教科书传授给学生,并且在数十年内不做订正,其后果又当如何?而在长期采用的近现代音乐史教科书里,像此类确凿而又关乎事主政治生命和艺术生命的事实错误,非止于陆华柏和陈洪两例。因此,对历史教科书作严峻检视,促进它的修订乃至重写,实在是势所必至之事,绝无二话可讲。

以我粗浅的理解和观察,"重写"之所以成为当代音乐史学研究之第一要务,其最重要和最基本的使命,是它对历史教科书中"史观检视"的强调和侧重,特别要对我们以往在理解、运用唯物史观方面的理论与实践进行严肃的科学的再认识和再估价。实践证明,由于受到当时左的思潮的严重影响,过去我们对唯物史观有许多误解,以为抓住"阶级斗争"和"人民创造历史"这个纲便能解开音乐史上的所有难题,又对唯物史观的精髓之一——文化艺术发展的全部秘密深藏在社会的政治、经济事实以及生产力发展与人的精神需求的复杂关系之中——作了简单化和庸俗化的理解,使史家的观察目光和评价尺度发生严重偏斜,实际上淡化乃至取消了音乐及音乐史自身的独立品格。正如周扬[①] 1956 年 3 月 13 日上午在中国音协党组扩大会议[②]上的讲话[③]中所指出的那样,当时中国音协及其领导人在思想、立场和作风方面存在着错误倾向:

吕骥和音协领导上的错误是思想、立场、作风的问题。关门主义、宗派主义,不是无产阶级立场,理论机械论、庸俗社会学,也不是无产阶级立场。对音乐艺术简单化,加一个阶级帽子,其实艺术现象是不能简单贴个资产阶级或无产阶级的标签的。所以我对吕骥的感觉是:组织上宗派主义;艺术上简单化的看法,庸俗社会学;事业上是右倾保守倾向。因为关门、看不到前途、看不到力量,只能保守。

周扬这里所批评的"理论上机械论、庸俗社会学"和"组织上的宗派主义",我以为是切中时弊的真知灼见,非常符合自 20 世纪 30 年代以来中国音乐界的实际情况。在数十年的音乐实践中,这两者实际上互为因果——由于组织上宗派主义的需要,所以与庸俗社会学理论具有特别的亲和力,使之成为宗派主义在

---

① 周扬,时任中共中央宣传部副部长、中国文联党组书记。

② 这次中国音协党组扩大会议,是在中央直接领导和关怀下召开的,并连续举行了 20 余次。其基本任务是解决因当时中国音协在《人民音乐》上发动对贺绿汀《论音乐的创作与批评》一文的批判运动而日益公开化和尖锐化的党内外团结问题,并对自 30 年代以来吕骥与贺绿汀之间在一系列重大理论和实践问题上所存在的分歧进行梳理与总结。中共中央政治局委员陈毅、中央候补委员周扬均出席了这个会议并发表了重要讲话。

③ 见《中国音协党组扩大会发言记录稿》,中国音协 1956 年 3 月编印,该资料现存中国音协资料室。

理论上一件十分应手而实用的武器；而关门主义则是庸俗社会学理论的一个必然恶果——在这一理论的统摄下，其音乐视野和审美尺度便自然而然地划出一个狭小的、笔直的、纯而又纯的“无产阶级”走廊，阔步行进在这个走廊上的只是、而且只能是高举“救亡”和“革命”大旗的左翼音乐家，却把走廊两边的广大开阔地带统统冠以“资产阶级”或“小资产阶级”关在门外。

音乐界这种理论上的机械论和庸俗社会学，以及组织路线上的宗派主义和关门主义，对50年代刚刚起步的近现代音乐史研究产生了相当深刻的影响，并在那个“小白本”中体现得尤为典型而深重。其具体表现为：对唯物史观作了庸俗的理解和简单化的运用，把无限丰富的音乐文化现象机械地框定在阶级斗争的圈子里，把音乐与政治、音乐与生活非常复杂微妙的关系简单化、直线化，套用阶级分析方法贴标签，把工作在不同岗位但都在为中国新音乐文化建设伟业殚精竭虑的广大音乐家人为地以阶级成分画线，而且根本超越当时中国社会的发展阶段，无视党的统一战线政策，硬把新民主主义的文化拔高到“社会主义”的高度，以此把大批对中国新音乐建设有着卓越功绩的爱国音乐家划入资产阶级阵营，排除在“社会主义”“无产阶级”音乐文化建设进程之外，有意无意地贬低他们的作品、艺术成就及其历史地位，甚至对他们作出了错误的不公正的记叙。而对无产阶级营垒中的音乐家，在充分评价其艺术成就和历史地位的同时，又不切实际地故意拔高和渲染；过多的脱离音乐本体和历史本相的溢美之词，反而极大地削弱了音乐史学的科学精神及其本有的超拔力量。很显然，机械论美学、庸俗社会学理论已经化为其观察史实、臧否人物的核心坐标和感性目光，渗透在它的史学框架里，并决定了它的历史观念、材料选择、篇幅详略、评价标准和情感态度。

正因为如此，“重写”的首要任务，就必须对这一时期的近现代音乐史研究、特别是那个“小白本”的历史观作一番严格的整体检视；而某些历史个案的重新认识，也必须提到“史观检视”这一高度上来才能给以科学的说明。这一点与我们中医的“辩证施治”理论颇为相近——通过望闻问切手段，达到标本兼治目的。否则，若不从“史观检视”着眼，以求消除机械论和庸俗社会学在近现代音乐史研究中的浓重影响，我们所作的某些局部性修订，很可能是头痛医头、脚痛医脚，即便更正了某些史实，却对渗透在全书结构中的极左史观未作痛切反思和根本触动，势必发生这样的情形：在看似平实的历史叙述里，所裹挟的依然是左的毒素。这种情形，倘在一般史学著述中存在也并无大碍，作为一种学术观点，可以通过史学界的学术争鸣来求同存异。但对于历史教科书来说，这种情形却是不能允许的，这不但与我国主流意识形态——马克思主义及其唯物史观——的科学精神相悖，而且也因年轻学生对此缺乏必要的判断力和免疫力而极易受

到污染。不能让21世纪的近现代音乐史课堂,成为继续传播庸俗社会学历史观的讲坛。事实上,从我本人学习音乐、从事研究的经历看,无论"小白本"也好,后来的修订本也罢,这种影响确是一种客观存在——直到80年代初,我依然认为陆华柏、陈洪等人的言论在当时的历史条件下是完全错误的,左翼音乐家对他们的批评正当而又必要。至于在历史观方面的左的影响,则更深刻地存在于我的早期文论中,常常左右着我的历史评价尺度和感性目光。这种影响至今也不能说已经被完全挣脱了[①]。当然,将这一切完全归咎于"小白本"及其他相关史著也有失公允,而是那个时代左的思潮长期培养和熏陶的结果;但作为这股思潮在音乐史学界的重要载体之一,它对音乐后生的消极作用怕也难以否认。

不过,我理解的"重写音乐史",在范畴上与戴鹏海先生的严格限定有所不同。在我看来,就"重写"所针对的问题、提出的任务及其性质而言,对音乐史学研究具有普适性,因此不妨从时间和空间两方面作相应拓展——在时间上,从近现代音乐史出发,向上扩展到古代音乐史领域,向下扩展到当代音乐史领域;在空间上,向内从历史教科书扩展到所有音乐史研究及其著述,向外由中国音乐史扩展到欧美音乐史乃至其他门类史(例如歌剧史、交响音乐史、钢琴艺术史、艺术歌曲史、声乐史等等)研究。

问题在于,对"重写"范畴作这样的拓展,在理论上是否得当?同时,就上述这些有待扩展的史学领域而言,其研究的对象、起点、历史与现状各不同,成就、疑难和问题亦相殊异,若一概以"重写"律之,在实践中是否可行?

我对上述疑虑的初步思考是这样的:

就理论层面而言,所谓"重写",并非否定一切现有的史学成果,也不是推倒历代学者苦心孤诣营造起来的史学框架和研究体系而另起炉灶;要真是这样,那就陷入"砸烂旧世界"的"文革"模式中去了。"重写"的真正要义在于,站在我们经过20年改革开放才获得的新的时代高度,运用恢复了科学精神的唯物史观,对我们所从事的各个领域的史学研究,从史观、史实、史料及方法论体系作一番整体性检视,看看我们已经做了些什么,今后还能够做些什么——该肯定的肯定之,该继承的继承之,该发扬的发扬之,该扬弃者扬弃之,该改正者改正之,该否定者否定之,经验要吸收,教训要记取,该总结的认真总结,以求在前人和以往的基础上把当代中国的音乐史学研究推向新境界。

就操作层面而言,所谓"重写"是所有相关学科的共同使命,需要各个学科一切有志于此的学者的群策群力、积极参与和分工合作,仅靠一两个人是根本不

---

① 我在《我的批评史和美刺观》一文中曾对自己的理论批评历程进行了初步的梳理和反思,该文最初发表于《艺术广角》1998年第4期,后收入我的文集《超越与重构》(济南:山东文艺出版社2002年11月出版)中。

可能完成的。也就是说，如果古代史、近现代史、当代史及欧洲音乐史的多数学者们都来关注和参与这场“重写”的讨论并将讨论中出现的积极成果运用于“重写”实践之中，这一使命是有望达成的。在具体做法上，我看是否可以有“自上而下”和“自下而上”这两种思路。所谓“自上而下”，即首先从“史观检视”入手，重在恢复唯物史观的科学本质和实事求是精神，推倒以往人们附加在唯物史观身上的一切不科学的非历史的成分，尤其要清除史学研究中的庸俗社会学和机械唯物论的影响，确立史学研究的独立品格；进而逐渐深入到史实、史料、史识、史胆、史学、史境、史笔、史德及史学方法论等中观、微观层面和细部结构[①]。所谓“自下而上”，即如戴先生所做的，通过系列个案研究来“解剖麻雀”，进而跃升到宏观层面，以确凿史实和材料作支撑，进行有理有据的“史观检视”，最终达成唯物史观的科学重建。

“重写音乐史”实际上是旧话重提。远的不说，全国解放之后，音乐界就曾提出过以唯物史观重写中国古代音乐史的任务；现今史学界关于杨荫浏先生“防范心态”的争论，不仅对当年的“重写”实践进行一次史学重估，而且随着这一讨论的走向深入，得出的理论成果也必将推动当代史学研究的发展。就当代音乐史研究而言，“重写”话题具有强烈的现实性和针对性，因此较之近现代音乐史更是“敏感而不得不说”。事实上，从 80 年代初的拨乱反正、清除左的影响开始，直到此后音乐界所进行的“回顾与反思”，再到 90 年代初对“回顾与反思”的回顾与反思，以及在世纪之交围绕香港学者刘靖之《中国新音乐史论》和李焕之主编《当代中国音乐》两书史学问题的争论，其中所涉及的一系列重大理论和实践命题，无不与“重写”话题有关，其中不少成果为未来的“重写”实践提供了较扎实的理论基础，是当代中国音乐家之史学自觉和学科意识增强与提高的最好证明。

即便在欧洲音乐史研究领域，也未见得与“重写”使命全然无关。新中国成立之后，许多这方面的专家都有过在唯物史观指导下突破西方学者的既有框架“重写”欧洲音乐史的经历，但却不可能完全排除左的思潮对这一“重写”尝试或深或浅的影响，例如当年一些著述以贝多芬为界划出资产阶级音乐家由进步走向没落的界限便是其中一例。因此，对之进行“史观检视”同样也是必要的和现实的。何况，包括欧洲音乐史在内在外国音乐史研究，限于当时的国内条件和国际环境，我们的学术视野比较狭窄，许多第一手资料极难寻觅，所以往往依靠有限的第二手资料来进行研究，并在如此艰苦的环境下作出了不可磨灭的成就。

---

① 关于史实、史料、史识、史胆、史学、史境、史笔等范畴，我在以下两篇文章中曾有解释性说明，请参见：《新音乐史家之胆、学、识》，刊于《人民音乐》2000 年第 8 期；《新音乐史家与现代思潮研究》，刊于《中央音乐学院学报》2003 年第 1 期。

如今情况则完全不同了,学术交往的国际化和信息交流的网络化,使得我们有了比较充分的主客观条件,在第一时间就能获得丰富史料,可以最大程度地直接面对作品,根据我们自己的听觉经验和审美判断对其作出历史评价。即便这些评价与西方同行大同小异,那也是我们亲口咀嚼过和亲身验证过的,并非照搬人家的成果;否则又遑论东方人基于自己的审美经验得出的结论必有其独到之处?故而我仿佛可以朦胧看到,随着"重写"话题越来越引起相关专家的重视以及讨论的逐步深入,在欧洲音乐史研究领域必会出现一个崭新的局面。

史学研究:唯物史观与知行统一

自然,在强调多元化的当今,史学研究中的史观多元化本是正常的——每个史家都有选择、坚持自己的历史观并按照这一历史观从事研究和写作的自由;我们可以用历史研究的一般规律和科学性要求来衡量其成果,但不能以"唯物史观"的标准去强求"舆论一律"。然而,我们所讨论的这本历史教科书则需另当别论——因为它的作者汪先生向来是服膺唯物史观的,并声称自己在研究实践中是一贯按照实事求是原则治史的,这就使得我们获得了按照唯物史观的基本标准对它进行"史观检视"的基本前提。

在近现代、当代音乐史研究领域,在史家中倡导"史观检视",知易而行难,律人易而律己难。"实事求是"的科学精神人人都在说,"唯物史观"的优美旋律每个史家都在唱,但一旦真正实行起来,便各走各的道,各唱各的调,就像"一千个读者的心目中有一千个哈姆雷特"似的,要想认准什么是真正的"实事求是"和"唯物史观",难矣哉!尤其当"史观检视"的 x 光透视到自己的灵魂深处并在其中发现某些严重"病灶"的时候,一些人开始犹疑彷徨,开始讳疾忌医,开始大事化小、小事化了起来,个别人在对自己身染沉疴矢口否认之余,甚至同时否认起"史观检视"的必要性及该仪器的科学性来。

正是在这个特定的意义上,我提出的"史观检视",当然是以唯物史观为出发点及其归宿的,其目的在于恢复我国音乐史学研究中实事求是的科学精神。我相信,这一点正是包括戴鹏海、陈聆群、汪毓和在内的多数参与这场"重写"争论的史学家必须遵循的理论前提和共同话语。正因为如此,"史观检视"之于史学著述和教科书,当然意味着历史观纠偏之后的"重写";对于史家而言,则意味着建立在深刻自我反思和灵魂无情拷问基础上的对于唯物史观孜孜不倦的追寻。为要重写史著,史家必须进行"史观检视";而"史观检视"的成果,也必深刻影响史著重写。史家的科学精神、治史态度、胆识勇气和人格力量,在这里经受着最严峻的考验。以我视野所及,陈聆群先生自 1985 年在《中国音乐学》创刊

号上发表《反思求索，再事开拓》一文起，直到这篇“陈文”，十余年来在“史观检视”方面认真反思，努力求索，为学界后辈作出了表率。戴鹏海先生近来重提“重写音乐史”话题，并从个案研究入手，并在文中多次“把自己摆进去”，以“自下而上”方式吁请史学界直面“史观检视”命题，更为学界多数同行所称道。

相比之下，汪毓和先生的表现令人惊诧。汪先生不仅是“小白本”的作者，而且也是建国以来在许多涉及近现代、当代音乐史重大理论与实践问题的“讨论”中的一名积极参与者和大量文论（包括这篇“汪文”）的作者。我无意于否定汪先生在中国近现代、当代音乐史研究和其他理论批评活动中所作的许多有益的工作，我也不赞成香港刘靖之先生对那本历史教科书是“中共音乐史”的讥评[①]；我更不敢说对汪先生的这些著述已经一览无余，但就我拜读过的他的绝大部分文论（包括发表在 1982 年《音乐研究》第 1 期上的那篇《应发扬实事求是的科学学风》）来看，对汪先生的史学研究及其理论批评活动作一番“史观检视”，显得尤为必要。而“汪文”的发表，在这种必要性的基础上又增加了许多紧

① 这一见解，我在中国艺术研究院音乐研究所为刘靖之新著《中国新音乐史论》举行的出版座谈会上，曾经当着汪毓和、刘靖之及所有与会者的面公开谈过，但因这一话题与当时会议主题不符，仅能点到为止而未作充分展开。今乘此机会略作补叙如下：刘靖之称这本教科书为“中共音乐史”，意在全盘否定其历史价值。我以为，该书尽管存在许多严重问题，但它对 20 世纪前半叶的中国新音乐发展脉络的梳理、特别是左翼新音乐运动和革命音乐家的创造活动的记叙基本上还算清晰；在近现代音乐史研究刚刚起步之际，它毕竟为这门学科建立起了一个大致的框架，积累了大量史料，培养了后继人才，对这一学科日后的发展与繁荣有积极贡献。刘靖之否认这一点，是非历史主义的。尤其是这本教科书对中国音乐由传统向现代转型的这个伟大变革历程采取了热情肯定的态度，不但符合音乐发展的内在规律，也和当时中国社会的时代总要求相一致。恰恰在一点上，它比将 20 世纪中国新音乐发展的全部历史概括为“抄袭、模仿、移植”三个阶段的《中国新音乐史论》客观得多，也高明得多。当然，以上这些积极因素，是无法消解这本历史教科书本身所存在的许多重要错误的。但是，渗透在这本教科书中的庸俗社会学理论和机械唯物论史观，以及由此而产生的种种史实错误和评价偏斜，不能笼而统之地一概归咎于当时大气候中严重的左的影响，不能一概归咎于中国共产党当时的主流意识形态和文艺方针，不能忽视乃至轻视了当时中国音协及其领导人对这些方针、政策的误解和曲解，更不能低估了这些误解和曲解对于近现代音乐史研究以及教材编写实际发生了的、更为直接和更为严重的影响。否则，我们便不可能真正从中引出清醒的认识和宝贵的历史经验。从本文所引的 1956 年周扬在中国音协党组扩大会议上对吕骥的严厉批评中便可见出，当时中国共产党的高层领导人是根本不赞成中国音协和吕骥在涉及中国当代音乐文化建设一系列重大理论和实践问题、历史与现实问题上的理论（如庸俗社会学和机械论）和做法（如宗派主义和关门主义）的，并严肃指出了这些理论和做法对当时音乐文化建设事业所造成的严重影响和消极后果。此后不久，毛泽东本人在《同音乐工作者的谈话》中就中西关系、古今关系等音乐界一直存在严重分歧的问题发表了闪耀着唯物辩证法光辉的见解。然而后来的事实证明，党和国家这些正确的指导思想和方针政策，在音乐界并未得到认真的贯彻；而周扬所批评的那些错误理论和做法，在经过一个短暂的收敛之后，非但没有得到纠正，反而又有了新的更为严重的发展，并在这本教科书中有着明显的体现。因此，即便从褒奖的意义上说，将它笼统称之为“中共音乐史”，也是不符合事实的——因为它所代表的不是当时中国共产党内的健康思想，而是一种十分落后的意识形态。这样说无疑是抬举了它，也低估了当时中国音协的错误理论对该书成书过程的影响，当然更忽略了汪毓和作为史学家在治史过程中主体选择的作用和意义。

迫性。

我们无须责备“汪文”行文风格的晦涩曲笔,也不必开列其中随处可见的逻辑矛盾,更不要从它对戴鹏海“事后诸葛亮”的讥刺中体味某些常人难以体味的微妙而复杂的心态,否则将使本文显得太过繁琐而冗长。既然“汪文”用大量篇幅陈述了汪先生在陈洪问题上的无辜和委屈,我们权且以此为“突破口”(借用陈聆群先生的话),来解析一下他的历史观。

我高兴地看到,“汪文”承认戴鹏海关于陈洪个案的研究是符合历史真相的,并且注意到他在80年代初便已在私下或公开场合向陈洪本人和广大读者承认错误这一事实。这些都说明,汪先生在铁的历史事实面前,是愿意并敢于承认错误的——这已经在改正错误的道路上迈开了第一步。然而下一步呢?汪先生既然已经认识到了错误,又采取什么样的实际措施来迅速改正这个错误呢?按照常理,既然这个错误是在那个教科书中犯下来的,那么最简单最奏效的办法便是尽快在修订本中将这个错误改正过来;如果再做得好一点,在相关段落中加一段附注文字,对当时的错误作一简略说明,想必人们对此再也不会发出苛责。可惜,汪先生没有这样做,并为自己何以如此提供了几条理由:

其一便是已经向陈洪本人道了歉,而这个“坦荡忠厚的长者”对此采取“朝前看”的态度,“谅解”了“年轻人的工作错误”,并没有“耿耿于怀”的心情流露。这个感人的道歉场面以及陈洪先生的宽宏大量,因我当时不在现场,已经无法受其感染了,但我还是愿意相信它是真实的。以陈洪先生的为人,以及当时拨乱反正、解放思想的时代大环境,发生在这类“道歉”和“谅解”之间的动人二重唱随处可以听到。不过也有一点疑惑:既然陈洪先生寄希望于“朝前看”,这个“前”是什么意思?是不是也包括了“听其言而观其行”的意思在内?而这个“行”,最终应该落实到哪里?还不是发生错误的那个“小白本”么?我想,陈洪先生总不至于说,“既然你已经承认了错误,那么‘小白本’中关于我的错误记载就不必改了”吧?事实证明,汪先生嘴上说到了却根本没有做到,在后来的修订本中这个错误依然被羞答答地保留了下来。事情到了这步田地,“朝前看”的陈洪先生除了朝汪先生的心里看之外,还能往哪里看呢?即便陈洪先生再“坦荡忠厚”,对汪先生此举还能“谅解”吗?还能不“耿耿于怀”吗?正如相信发生在陈洪与汪毓和之间的道歉和谅解是真实的一样,我更相信陈洪在戴鹏海面前对此有“耿耿于怀的心情流露”同样也是真实的。汪先生不认真检查自己的言行不一,却滥用陈洪的忠厚为自己开脱并对戴鹏海发出责难,实在有失史家风范。

其二是公开撰文承认了错误,并且把当年文章作了详细摘引,以证明其态度之诚恳和科学学风之实事求是。无论如何,较之那种在历史错误面前死不认账的顽固态度,这是一件值得肯定的好事。但汪先生并未把好事做到底——他在

承认错误的门槛、尚未进入改正错误的厅堂便中途止步、转身回撤，堂而皇之地宣告"实事求是科学学风"的胜利凯旋了。汪先生从事史学研究数十年，相信不会不知道文章和教科书在性质和读者范围方面的区别——你发在80年代初《音乐研究》上的文章，在广大音乐家（特别是现今30—40岁的音乐家）中，其读者范围十分有限；除非学术研究的特定需要，理论工作者也极少翻看，又遑论那些莘莘学子？再说，一般文论所承载的是学者的个人见解；而在教科书中所记载的是历史性的定论，是要学生好好学习、认真掌握的历史知识。你在这个根本点上拒绝将错误彻底改正，继续隐瞒历史真相，依然使错误记载谬种流传，让陈洪先生黑锅背到临终，使青年学生至今仍存误解，你所谓的私下道歉及公开承认错误云云，究竟有几分真诚，到底有多少实际意义？在我看来，汪先生这样做，即便不被认为是掩盖错误、坚持错误的"耍花招"，至少在学风上是不老实的，与实事求是毫无共同之处。

其三，"汪文"以弯弯绕的曲笔，写出了这样一件直通通、赤裸裸的事实：那本历史教科书之所以没有彻底改正这个错误记载，是因为汪先生有所顾忌。

这些事情的当事人都还健在，而且都是我们音乐界的前辈，他们过去工作中有缺点，但他们更做了大量的好事。而且比较棘手的是，这些当事的前辈和他们的某些朋友，长期还比较坚持己见（具体事例这里不一一列举了）。我不是这件事的当事人，又是后辈，有些话在他们自己没有更正前，由我来说三道四进行指责似乎不合适。

读罢这段自相矛盾和逻辑混乱的奇文，我似乎从中窥见到了汪先生治史的某些奥秘。原来，汪先生从事史学研究所遵循的，既不像是历史唯物主义，也不是任何严肃史家都服膺的"史实第一性"的原则，而是若干无以名状之"学"——

或可称之为"前辈学"？因为他认为只要这些音乐界前辈都还健在，我等后辈史家就不能不看他们的眼色行事——在史学研究中也要讲论资排辈，这是汪先生的一大发明。

或可称之为"权力学"？因为陈洪也是前辈，虽"有缺点"，但也"做了大量好事"，汪先生为什么不看他的眼色行事呢？盖因其手中无大权在握是也；而另一位当事者，则是我国音乐界的著名领导人。所以汪先生治史的一条重要原则，就是以权力大小论是非、地位高低判正误；至于历史事实本身之是非曲直，好像是可以忽略不计的。

或可称之为"当事学"？因为汪先生告诉我们说，他之所以没有把历史教科书中的这个错误改正，有一条非常过硬的理由，叫做"我不是这件事的当事人"！把史学研究变成了只有当事人才有权力"说三道四"的"当事学"，这个发明实在是史学史上最滑稽的滑稽、最荒唐的荒唐之一！不过，按照"当事学"的逻辑，既

然汪先生不是这件事的当事人,却何获得了“说三道四进行指责”的权力,在你的教科书中把错误结论写得言之凿凿?

或可称之为“态度学”?因为汪先生不是没有改正错误之念,但“这些当事人和他们的朋友,长期还比较坚持己见”,看来态度强硬得很,令汪先生感到“比较棘手”,是万万不能以卵击石的;而陈洪先生坦荡忠厚,是个好捏的软柿子。两相比较之下,还是以态度软硬论是非最为妥帖,故而明知是错,也要坚持到底,坚决不改。这样一来,汪先生自己自然是安全妥帖了,“那些当事人和他们的朋友”对汪先生态度很可能非常温柔了,但另一当事人陈洪先生,只好为他的“坦荡忠厚”付出了惨重的代价。

或可称之为“当事人更正才合适学”?因为汪先生提出了一条重要的史学原则——史学家要修订已知的史实记叙错误,必须在有关当事人自己出面更正之后而不是之前,否则就“似乎不合适”。按照这个原则,史学家除了充当某些当事人的秘书忠实记写其言论之外,还能做些什么呢?按照这个原则,史学研究还有存在之必要么?史学家的独立人格和史学品格在哪里?问题在于,作为当事人之一的陈洪早在 80 年代初就当面向你更正过了,你也为此道过歉了,陈洪也接受了你的道歉,按照你的“当事人更正才合适学”原则,由此你也获得了“说三道四”的权力,可先生为什么连“说半道一”都不做呢?问题还在于,如果某些位高权重的当事人在其有生之年硬是不更正,那么你在历史教科书中那个明显的史实错误,就有权只有等到他老人家百年之后才更正吗?同是当事人,却有双重标准,享受两样待遇。

试问汪先生:这是在治史吗?历史研究若都以这类无以名状之“学”作为学理标准,与我们一向倡导的唯物史观、实事求是、科学精神还有什么共同之处!史家的人格、道德、良知,以及历史与逻辑的伟大力量,必将统统沦为“权力学”“关系学”最忠实的奴仆;史家手中的史笔,也就成了按其主观需要随意屈伸的软曲之笔,用这支史笔写出的史书,是真正的“软笔书法”——既可书写将陈洪这类忠厚音乐家打入地狱的判决书,也能用作某些历史失误制造者逃避责任的护身符。一些人曾齐声高喊“秉笔直书”,而今其“直”何在?

“汪文”对戴鹏海所作的“事后诸葛亮”的讥刺既不在理,也不得体。一般说来,能够成为“事前诸葛”——对历史发展规律具有超常洞察力和预见性——固然很好,但那是社会科学研究的至境,非一般理论家所能及也;对于史学研究而言,鉴于它的研究对象是已经发生了的历史现象及其内在规律,因此通常意义上的史学家如能成为“事后诸葛”,已经是一个很高的褒扬之词了;最可怕的,是史家在清楚的史实、确凿的史料面前,依然浑浑噩噩或固执己见,徒为自己赢得“事后糊涂”雅号。自己糊涂倒也罢了,慢慢明白起来就是;还要以己之昏昏使

人昭昭，岂不落下笑柄，直令后人喷饭？

其实，我并不认为充斥“汪文”的这一类荒唐立论、怪诞逻辑能够全面反映汪先生的历史观和治学作风，也绝不相信那本历史教科书的整体立论和逻辑框架全部都与“汪文”一脉相承。作为受党教育多年、影响很大的老一辈近现代史学家，其历史观与治学态度中还是有许多科学成分值得我们学习的，否认这一点不是历史主义的态度。“汪文”之所以如此，可能是对戴鹏海先生的“重写”话题及其颇有冲击力的个案研究所作的心理准备不够充分，在确凿的史实错误面前，缺乏反思之诚，亦少愧疚之心；面对严肃追问，一时拿不出称手的武器应战，又不甘心就此认输，在慌不择路之下，乱了方寸，失了准星，乃千方百计地找出各种不成其为理由的理由、不成其为理论的理论来为自己辩护，从而造成了眼前的尴尬。

当然，这种尴尬不仅仅是汪先生个人的，它也代表着极少数理论家当前所面临的两难处境——一方面，数十年来一直高举着的唯物史观、实事求是、科学精神之类红色大旗必须继续高举；然而一旦真用这些原则来检查、审视自己以往的理论批评活动及其成果，便发现其中多数均或多或少地掺杂着庸俗社会学、机械唯物论、主观唯心主义思想及宗派主义、山头主义、关门主义情绪，经受不住严峻历史和严整逻辑的双重检验。在这两难处境面前何以自处？他们不像多数人已经做过并且正在继续做的那样，认真从“史观检视”入手进行历史反思，汲取深刻教训，老老实实治史，清清白白做人，而是放不下一贯正确的架子，拉不下权威学者的面子，惧怕伤筋动骨之苦，逃避触及灵魂之痛，讳疾忌医，拒服良药，其沉疴怎不愈见其沉，重病益显其重？

汪先生在理论上所面临的这种尴尬处境，正说明“史观检视”的极端重要。汪先生没有找准自己的病根——其问题的根本症结正在历史观上。因此，若不从“史观检视”这一根本点着眼，只把“重写”话题局限在某些史实、史料的正误考证或文字表述的准确性上（这当然也是必要的），或者等而下之地在一些鸡毛蒜皮的问题上纠缠不休，“重写”话题便对汪先生及其历史教科书的修订毫无意义。

我在一篇题为《往事诚逝矣，今事犹可追》[①]的文章中曾经写过这样一段话：

> 当代音乐史的参与者一定要本着实事求是的态度来对待音乐史。尤其是一些历史失误的参与者，更要放正位置，调整心态——人非圣贤，孰能无过？处在当时的历史条件下，参与某些历史事件，造成失误，给音乐事业带

① 刊于《音乐与表演》2002 年第 1 期。

> 来损害,自有各种复杂原因在,也有不少不得不为之的情形,治史者岂能苛求?《当代中国音乐》记叙了不少历史失误,意在从中总结历史经验,以利于今后的音乐建设,但从未将历史记叙的目的放在追究个人责任上,这是非常明确的。本文以"往事诚逝矣,今事犹可追"为题,目的也是想重申这个原则和愿望。因此,我吁请那些历史失误的参与者,认真吸取教训,从对历史负责、对中国音乐事业的整体发展负责的精神出发,抛开个人在历史失误中的恩怨得失,敢于将自己摆进去,既要冷峻而科学地审视历史,得出符合历史发展逻辑的结论,又要勇于直面自己在历史失误中的所作所为,无情地解剖自己,吸取应当吸取的历史教训,承担应当承担的责任,为后世作出榜样。这才叫秉笔直书,这才能无愧于史。唯其如此,才能将一部当代史较少遗憾地回赠历史、交与后人,良心上少一点自谴,对历史尽一份责任。面对历史失误,若既少直面之勇,又无反思之诚,甚至寻找各种借口为历史失误辩解,千方百计文过饰非,那只能是错上加错,越涂越黑,既对不起历史,也有愧于后人,势必成为后代史家笔下的笑柄——这样的例子我们还见得少么?

如今,我把这一段话回赠给汪先生,并愿在今后的近现代、当代音乐史研究中,与汪先生、其他前辈及学界同道共勉。

"突破口":学科扩张与重写转向

"陈文"提出,将近现代音乐史"重写"的突破口择定在:将传统音乐在近现代的历史演变也纳入到这门学科的研究视野中来,"解决好两个传统并存与古今衔接问题"及"探讨中国民族音乐文化如何由古代运行机制向着近现代化转型",以"构筑一部统一完整的中国近现代音乐史"。这当然是一个美好的愿望,一个大胆而又雄心勃勃的构想。但以我粗浅之见,这个学科扩张构想,首先因其视野过分阔大、包容过分庞杂、体态过分臃肿而不大具有现实性和可操作性;其次也会与音乐学现行学科群落生出新的难以排解的矛盾而不能获得学理的厚实支持。

现今各高等音乐院校之近现代音乐史课程,仅有一学期,至多一学年。其原有内容已经相当丰富,教与学两方面都觉得吃紧,若再加入更为丰富的传统音乐内容,即便再增加一学年也未必宽松。考虑到现行课程设置和学生的接受能力,想要大幅度增加近现代音乐史的课时量,势必压缩乃至挤掉其他课程(例如与民族音乐学相关的课程)。这是不现实的。

择定这一突破口，在学理上也存在着若干矛盾，首当其冲的是学科扩张之后与相邻学科之间的重叠和由此而造成的矛盾。

先说近现代音乐史与民族音乐学的矛盾。在以往的研究格局中，传统音乐（或称民族民间音乐）从来都是民族音乐学的研究对象，而且从习惯上看，古代的传统音乐基本上已经纳入到古代音乐史的学术框架之中，因此，民族音乐学的研究对象向来以近现代、当代存见的民族民间音乐为主。如果近现代音乐史将传统音乐这一块切入本学科，那么民族音乐学便成了失却目标、无事可做的“废学”，毫无存在价值。然而不可否认的是，民族音乐学在音乐学大家族中是一个生气勃勃、硕果累累的学科，聚集着大批有成就的学者。是让他们改行专事近现代音乐史中传统音乐项目的研究，还是将民族音乐学作为近现代音乐史一个下属的子学科？窃以为，这两者都不过是换汤不换药的文字游戏罢了，这一矛盾是无法排解的。

再看与西方音乐史研究的关系。既然中国近现代音乐史是东西方音乐文化相互交融的历史，按照“突破口”理论的内在逻辑，只有把西方专业音乐在近现代的历史发展也纳入这门学科中来才顺理成章。这也同样不可避免地在两个学科之间发生重叠现象，实际上也就取消了西方音乐史研究的近现代部分，而这一部分，不仅正是西方音乐发展的辉煌阶段，恰恰也是我国西方音乐史研究的强势所在。

其实，在以往的近现代音乐史研究中，并未把传统音乐及西方音乐排除在外，而是只把传统音乐、西方音乐与中国专业音乐各领域发生实际关联的部分纳入自己的研究视野，或者说只研究传统音乐和西方音乐对近现代专业音乐发展所产生的影响，以及它们在近现代专业音乐中的种种转型或变异。例如我们记叙延安秧歌剧的发展历史，就不能不研究秧歌这种民间音乐体裁的原生态是何面貌，它又怎样影响了当时的作曲家，在《兄妹开荒》《夫妻识字》等剧中，其面貌发生了那些改变，其生命又以何种形式存活于专业创作中。照此类推，在当代音乐史研究中，我们记叙小提琴协奏曲《梁祝》的创作特色及其艺术成就，就不能不研究其民间音乐素材的来源，其原生态如何，作曲家将它引入专业创作时对之进行了哪些创造性的加工提炼，其面貌发生了哪些变异；就不能不研究小提琴这件西方乐器、协奏曲这种欧洲大型器乐形式以及和声、复调、配器等作曲技术的原有特点，就不能不研究中国作曲家将它们（包括乐器演奏法）运用于中国作品时有哪些创造，以符合作品的内容表现需要及中国人的审美习惯。虽然，近现代及当代音乐史家对这些与专业音乐发生某种关联的中国传统音乐或西方专业音乐的研究或叙述，在具体表述上详略不等、深浅不一，而且这种研究和叙述既没有、也无必要达到民族音乐学或西方音乐史研究那种整体性和系统性高度，但历

来将它们列为自身研究框架是题中应有之义。真正落在近现代及当代音乐史研究视野和记叙框架之外的,是那些与专业音乐并未构成现实审美关系和可见关联的西方音乐和原生态民族民间音乐。传统音乐在近现代条件下的生存、发展、演变、转型状况,那是民族音乐学应该承当的任务;研究和记叙近现代西方音乐的历史发展,那是西方音乐史应当承当的任务;何须近现代及当代音乐史来越俎代庖?

从国内外欧洲音乐史的研究传统看,就我视野所及,目前国内出版的此类著作,其研究视野和记叙框架也大体如此,即以专业音乐(有的西方人习惯称之为"艺术音乐")为记叙中心,其他的音乐类别(包括民间音乐和流行音乐),只有与专业音乐发生现实关联时才会受到关注并作适当记叙,其余概不容纳。这一特点,在文艺复兴之后的音乐记叙中表现得尤为明显。这一研究传统的形成,是有其历史的和现实的合理性的。

就现代的音乐学这一整体范畴而言,经过百余年来的发展、嬗变与整合,到了当代,已经形成了一个分工明确、布局合理、既相互独立又彼此交叉、稳定而有机的学科群落。这一整体格局的形成,不是在某个或某些哲人、智者的观念框架里构筑起来的,它是百余年研究实践的产物。音乐史学(包括中国史、西方史和世界史,通史和断代史,地域音乐史和音乐门类史,等等)、民族音乐学、音乐美学这三大学科,无论在学科研究的对象、目的、任务、性质、功能、范畴、方法诸方面,还是在队伍建设、人才培养、科研成果诸方面,均形成了各自的鲜明品格和完整的研究结构。我无意赞扬这一结构的十全十美,它也存在着某些亟待改进的缺陷。为了更好地承担起我们所肩负的学术创新使命,各学科要打破相互隔绝的状况,使彼此间的交流、沟通及互渗机制通畅化,以增强学者的整体观念和普遍联系的辩证思维。但这样做决不意味着,要打破学科界限,取消各学科的独立性,在学界重新洗牌,经过一阵圈地运动式的疆域扩张之后,试图逼迫民族音乐学签订"城下之盟",让出其传统领地,把原本属于"中国音乐史"学科下一个断代研究的近现代音乐史,扩建成一个音乐学界的"超级大国";而是提醒音乐学家们不要因学科分工不同而忽视了音乐事象的整体性和有机性,不要忽视学科间的内在联系,不要在胸中无全局时作"瞎子摸象"式的孤立研究。其最根本的目的,依然在强化整体意识的同时,完善各学科的自身建设,增强其独立意识。在这里,独立意识以整体意识为前提,整体意识以独立意识为指归。

尤其到了社会分工日益细密的当代,千万不要忘了"术业有专攻"及"贪多嚼不烂"的道理。除非有个别超凡脱俗的天才出现,就我国当下人才培养机制和既有学者的知识结构而言,想要培养几个在音乐学界学贯中西、博古通今的百科全书式大家,即便不说全无可能也是极为困难的,但又要他们在学术研究中有

所发现有所创新(这是当代音乐学家不可推卸的时代使命),实在强人所难,毋乃逼人太甚!即令把我们的话题限定在近现代音乐史、当代音乐史研究领域,如采纳“陈文”建议,将传统音乐(西方音乐姑且不论)纳入进来,不用说汉族民间音乐的博大精深,单看55个少数民族无限丰富、各具个性与色彩的民族民间音乐,就当代学者个人而言,即使穷毕生之力也很难探知深藏于其中的种种奥秘和规律,又遑论达成这样的目标,对学者本人的历史、社会、政治、经济、文化及音乐本体的素养提出多么严苛的要求!陈聆群先生本人从事近现代音乐史研究凡数十年,学力不可谓不强,素养不可谓不深,学术积淀不可谓不厚,然他在“随心所欲”之年对自己提出的这个宏伟构想及其可能性尚且心怀疑惧,诚惶诚恐之状溢于言表,对我辈乃至后辈学者而言,更不啻海市蜃楼,甫可望之而遥不可及。其实,近现代音乐史在音乐学大家族中只是一个小弟弟;在音乐院校的理论教学中本是一门比较浅显、经过一年学习便可基本掌握的学问。用不着把它搞得既深不可测,又高不可攀。如果把这个学科扩张到即便像陈先生这样年过七旬的大学者都要战战兢兢的地步,这个构想之乌托邦性质也就十分显豁了。

由此我认为,与其把当前“重写”突破口引导到不切实际的学科扩张的方向去,不如采取“弱水三千,只取一瓢饮”策略来得切合实际,也更为紧迫,更带根本性质。这“一瓢”不是别的,便是本文一再强调的“史观检视”。不然,不但使这门学科承受其“生命不堪承受之重”,反因把它理应承担的“史观检视”使命稀释而导致“重写”话题的转向。

(原载《中国音乐学》2003年第4期)

历史的批评　批评的历史
——“当代音乐研究”学科构想之我见

迄今为止,“当代音乐研究”依然只能作为一个研究方向存在于我国音乐学研究和教学的整体群落中。其所以如此,除了历史短、根底浅之外,元理论建设的严重滞后是阻碍其向独立分支学科方向发展的主要瓶颈。笔者在这一方向上从事研究实践多年,目前又开始担任这一方向的学士、硕士、博士和博士后教学,深感很有必要对其中一些理论问题作一番学术思考,提出自己的一家之言。虽不敢奢望相关同行赞同本文所思所论,唯愿亮出一块供同行们射击的靶子而已。相信在精准瞄射和“万箭穿心”之后,学界或许能在学科建设相关理论问题上渐有共识也未可知;即便在若干重大命题上人言人殊也不要紧,因为多样化理论与实践的共存共荣更符合多元时代的需要。总之,两种结果都有利于“当代音乐研究”学科建设的健康发展。如此一想,心中释然,于是丢掉包袱,放胆写来。

一、逻辑分野:在关系中厘定自身位置

“当代音乐研究”是近20年来在我国音乐学界新崛起的一个研究方向。目前国内音乐学硕士、博士学位教育的某些招生简章,一般把它简称为“当代音乐”。严格说来,这一简称并不准确。因为“当代音乐”泛指当代一切音乐现实,而“当代音乐研究”则专指以当代一切音乐现实为对象的音乐学研究。从这个意义上说,“当代音乐”是种概念而“当代音乐研究”是属概念,前者逻辑地包含了后者,彼此不可混淆。

按照目前通行的理解习惯,“当代音乐研究”实际上是特指以中国当代音乐为对象的音乐学研究,并未把世界上其他国家的当代音乐现实纳入自己的研究视野;而按照自然形成的学科分工,这一研究对象已被其他学科(如西方音乐史、民族音乐学、世界音乐研究的当代部分)所容纳,也无必要人为地造成学科间的交叉与互渗。为了避免逻辑上的漏洞,必须对这一研究方向作严格的空间限定,理应将它全称为“中国当代音乐研究”。只有在这一理解的前提下,为了表述的简洁,方可将之简称为“当代音乐研究”。

“当代音乐研究”具有鲜明的史学品格，是音乐史研究的一个分支。在纵向坐标上，它是中国音乐通史的当代部分；作为断代史之一种，与中国音乐通史的古代部分、近现代部分相衔接。在横向坐标上，它是世界当代音乐研究的中国部分，与世界其他国家的当代音乐研究相联系。在科技日益发达、交通日益便利、国际学术交往日益频繁的当今信息时代，指出这一点尤为重要——有助于当代音乐研究者自觉站在纵横坐标的连接点上，对自己所从事的当代音乐史研究和写作的继承性、开放性有清醒的认识。事实上，一些学者如梁茂春教授早就运用“大中国”的宏观眼光，把港澳台当代音乐发展纳入自己的研究视野；而旅居海外的华人学者和留学归来的年轻学者也为国内同行不断带来当今世界各国最新的音乐学研究信息和成果。而中外音乐家和学者在音乐创作、表演、教育、研究、出版等领域的双向交流对当代音乐的国际互动及我国的“当代音乐研究”所产生的重要影响，更是有目共睹。

由“当代音乐研究”的特殊性所决定，其研究范围的时间限定只有上限而无下限。这一点与其他音乐史大为不同。按照现阶段音乐学界的通行理解，其上限自 1949 年 10 月 1 日中华人民共和国成立起，下限只能是永无终止的“当下”——这是一个随着物理时间的自然延续作相应延伸的时限概念。于是，当代音乐研究便具有了在时间展开中下限逐渐延伸、对象日见其多的特点。可以想见，若干年后，学者势必对“中国音乐通史”的古代、近现代、当代进行重新断代。但当代音乐研究下限的自然延伸既不妨碍一些学者作当代史中的再断代研究或当代史中的断代门类史研究，也不妨碍将研究视野上溯到近现代乃至古代，作纵深的历史研究。

二、对象世界：在交叉中强化学科特色

前文说过，“当代音乐研究”以当代的一切音乐现实为研究对象。因此其对象世界逻辑地包含了当代的音乐创作研究、音乐家研究、表演艺术研究、音乐教育及音乐出版的历史与现状研究、音乐思潮与学术研究以及不同时期社会音乐生活的研究等等，俨然是个包罗万象的世界。于是在研究对象方面与其他兄弟学科发生纵横交叉重叠便成为不可避免，尤其在音乐学研究方面，这种交叉重叠的现象特别普遍。试以音乐史研究为例：当代的古代史家不仅从古代音乐典籍和史实中获取研究资料和灵感，形成“第一度研究”，而且还把古代史研究的当代成果也纳入其研究视野，形成“第二度研究”，即对“第一度研究”的再研究；无论是前者还是后者，都与“当代音乐研究”的对象世界相重叠。在与音乐批评的相互关系中类似的交叉重叠更为突出——两者都把当代音乐创作、表演、教育、

思潮、音乐学研究或社会音乐生活诸领域作为自己的研究对象,都具有对现实音乐实践近距离乃至零距离观照的亲缘性特点,因此,在"当代音乐研究"与音乐批评之间几乎没有清晰的边界划分。

研究对象的这种交叉重叠,是否能够成为否定"当代音乐研究"作为独立分支学科存在的可能性的理由?我以为不能。学科间边界模糊、研究对象发生交叉重叠现象,非独"当代音乐研究"为然。例如,在民族音乐学与世界音乐研究之间,在音乐美学与音乐社会学之间,在音乐心理学、音乐教育学、音乐表演艺术理论之间,在古代音乐史、音乐考古学、音乐文献学、音乐图像学之间,都不同程度地存在研究对象的交叉重叠现象,但都不能成为否定它们作为独立学科存在的理由。

如此看来,问题不在交叉重叠本身,关键在于"当代音乐研究"是否能够在这种交叉重叠中找到本学科的立足点,强化自身的学科特色,确立其他学科无法取代的独立品格和特殊价值?根据我本人和其他学者从事"当代音乐研究"的多年实践,回答是肯定的——

以当代中国这一特定的历史截面为立足点,在时空坐标上与中国古代音乐史、中国近现代音乐史、西方音乐史、世界音乐研究等学科划出基本界线;

密切关注以当代音乐创作和思潮为重点、以专业音乐领域为主的一切音乐现实,在对象定位上与民族音乐学、音乐社会学、世界音乐研究等学科划出基本界线;

以历史描述和音乐评价为主要存在方式,在研究手段上与音乐美学、音乐心理学、音乐教育学、音乐治疗学、音乐考古学、音乐文献学、音乐声学等学科划出基本界线;

在确立了本学科基本界线的基础上,通过大量的研究实践,"当代音乐研究"必须而且能够逐步形成并自觉强化本学科的三大特色,即它的实践品格、史学品格和批评品格。

三、实践品格:在时空中锁定当代音乐

然而随之而来的一个问题是,"当代音乐研究"与音乐批评之间的相互交叉重叠,便成为一个剪不断理还乱的纽结。

事实上,实践品格和批评品格是两者所共有的,而史学品格只有在音乐批评关注自身的历史发展时才具有,因此是一种有条件的附加品格。音乐批评一旦具有史学品格,它就步入了别一学科的传统领地——例如,从事中国古代音乐批评史研究,便与中国古代音乐史发生交叉重叠;从事近现代音乐批评史研究,就

与中国近现代音乐史研究发生交叉重叠；从事西方音乐批评史研究，就与西方音乐史研究发生交叉重叠，等等。因此，只有当它将目光投注于自身历史之外、面对更为广阔的当下音乐图景时，其三大本质属性之一——即时性特点才得到全面彰显①。而“当代音乐研究”的主要学科特色，是其当代性。毫无疑问，“当代性”囊括了当代所有时段的音乐现实，具有音乐批评不可能具备的历史纵深，因为“即时性”只不过是“当代性”的当下时态而已，两者对象广度相同而历史深度却大为迥异。因此，“当代性”逻辑地包含了“即时性”——正是在这一点上，两者的明确界限便显现出来。

“当代音乐研究”的实践品格，首先是由其当代性所决定的，并贯穿在它的史学品格和批评品格中。

在自然形成的现有音乐学学科布局中，中国古代音乐史、中国近现代音乐史、民族音乐学、音乐批评的研究对象均有其明确的时空规定性。中国古代音乐史研究自远古到清末的音乐历史，中国近现代音乐史研究第一次鸦片战争至中华人民共和国成立的音乐历史，民族音乐学研究近代至当下存见的民族民间音乐，而音乐批评的对象则是当下的一切音乐事象。这样，在中华人民共和国成立之后至今的这一段音乐发展历史、特别是专业音乐发展历史便从整体上遗落于音乐学的学术视野之外，在学科网络中露出一块广大的开阔地未被音乐学现有学科所覆盖。“当代音乐研究”正是在这块无人开垦的处女地上建立起自己的学术营地并开始学科的最初萌芽的，诸如贺绿汀、吕骥、李凌等前辈学者都在这块沃土上辛勤劳作，付出心血，撒下汗水，尽管由于气候恶劣、日照不足而使投入产出不成比例，但他们毕竟是“当代音乐研究”的第一批学术拓荒者，为我们播下了极可宝贵的精神良种。

我们说当代音乐是音乐学研究的一块沃土，毫无自我夸耀之意。试看：发生在 20 世纪下半叶的中国专业音乐实践，论其道路之曲折、成就之辉煌、正反经验之丰富、历史性转折之动人心魄和极具戏剧性、古今中外各种哲学与思潮碰撞之烈之深，远比先秦汉唐，近胜清末民初，各个专业的中国当代音乐家都在这场伟大的音乐人生戏剧中粉墨登场，并在其中扮演一个或多个角色。如此引人入胜的学术领域，正向当代音乐学家发出深情的呼唤。无论我们在其中选取任何一个课题，都能从中挖掘出丰富的学术矿藏，获得不菲的意义和价值。

“当代音乐研究”的实践品格，体现在它与音乐实践紧密联系的双向关系中。从来路上说，研究者与作为研究对象的音乐实践处于近距离乃至零距离接触的共时共生状态，对具体历史环境中的音乐实践及其发展变化的原因和轨迹

---

① 我把即时性特点称之为音乐批评的本质属性之一，是从我对音乐批评学科界定的个人理解出发的。音乐批评的另两个本质属性是价值评估以及科学性与主体性的统一。

具有身临其境的亲历优势,从中提取学术命题不但因研究者的亲知、真知而较具历史感,也往往是那些音乐实践中出现的急迫、重要乃至敏感的新现象和新问题,因而使得学术研究及其成果获得音乐实践的强力支撑。从去路上说,只要研究者的选题和成果确实来自音乐实践,那么不论其立场、观念和结论如何,都可能在不同程度上反作用于音乐实践,甚至影响音乐实践的广度、深度和发展方向。

一般说来,任何学术都是"从实践中来,到实践中去"的,即便抽象程度最高的音乐美学、时间距离最远的中国古代音乐史研究、空间距离最远的西方音乐史研究,也同样具有不可忽视的实践意义;但它们对当代中国音乐实践的影响,毕竟是间接的、隐性的,往往需要通过某种学术介质的转化过程才能实现。而像音乐社会学、音乐教育学、音乐心理学、音乐治疗学、音乐形态学等学科,强烈的实践性原本就是它们的重要品格;但也必须指出,它们对当代音乐实践的影响往往限于学科覆盖面的范围之内,因而往往是局部的。与上述诸学科相比,"当代音乐研究"的实践品格,表现在它对当代音乐发展进程的影响更为直接、更为鲜明,也更带整体性和普遍性。如此看来,"当代音乐研究"学科的存在价值,就体现在它的实践品格之中,体现在对于音乐实践的这种直接、鲜明和整体性普遍性的影响之中。

不仅如此。我国有源远流长的史教传统,即所谓"以史为鉴,可以知兴替"。"当代音乐研究"承担着"历史见证"和"历史借镜"的双重史教使命。

目前,在我国某些高等专业音乐院校和研究机构的本科、硕士和博士教学中均开设"当代音乐"课程,其目的首先在于梳理新中国音乐文化建设的曲折历程,忠实记叙这一历程中几个大的发展阶段的基本轮廓和各专业领域的中国音乐家在这 50 余年中辛勤创造的足迹和所取得的辉煌成果,对在当代音乐史中活动着的各色人等的功过得失、是非正误给出恰当的历史定位并将它们载入史册;给遭到不公正待遇的音乐家以公允的评价,还他以清白、以光荣、以一个当代音乐家应有的尊严,让子孙后代永远记住他们的辛劳和业绩。从这个意义上说,"当代音乐研究"的出发点和归宿之一,就是这种"历史见证"的功能——把历史的真相还原给历史,记叙于史书,传之于后人。

同样重要的是,"当代音乐研究"有责任把新中国音乐文化建设的艰辛历程以及蕴藏于其中的丰富经验和深刻教训实事求是地揭示出来,让当代及后世的音乐家从这一历史见证中触摸到前辈们的精神世界,感受他们在特定时代氛围中的特定遭际,了解其创造的艰辛与欢乐,以及何以不能取得更大成就的深层原因;增强他们的历史意识和学术使命感,使他们善于从历史经验和沉痛教训中吸取养料、得到启迪,提高对各种错误思潮的识别能力和抗干扰能力,培养健康心

智结构和辩证思维能力，提高对普遍学理和音乐艺术的认知水平，以便于他们积极继承和发展前辈们的历史遗产，以开放胸怀和创新态度从事21世纪音乐文化建设，力争少犯或不犯类似错误，避免出现新的大曲折和大失误——这就是"当代音乐研究"所肩负的"历史借镜"功能。

就实践品格这一点而论，"当代音乐研究"与音乐批评相仿佛。恰恰因为如此，这两个兄弟学科的交叉互渗使得它们在研究实践中结下了不解之缘，所谓"历史的批评"和"批评的历史"这两个范畴的提出，也由此获得了学理的和方法论的支持。

四、史学品格：在批评中透见历史真实

同实践品格一样，史学品格也是"当代音乐研究"必然具备的学术品格之一。当研究者的学术目光超越个别性、零散性、共时性的当代音乐事象而投向其历时性发展并作纵向脉络梳理和整体性回顾与总结时，此类研究的史学品格便被充分凸现出来。无论是对当代音乐发展历史作整体性研究的"中国当代音乐史"，还是以音乐创作和作曲家为史述中心的"中国当代音乐创作史"，无论是对特定音乐艺术门类进行历史梳理的门类史，还是对当代音乐学作整体研究的"中国当代音乐学史"或对其中某一分支学科进行历史研究的学科史，都使"当代音乐研究"踏入了历史研究的领地，具有典型的史学品格，成为音乐史学群落中最为年轻的一个分支。作为"中国音乐通史"的特定断代，当代史研究既不可或缺，也不可取代。

事实上，与繁荣的中国古代音乐史、西方音乐史及相对繁荣的中国近现代音乐史研究相比，当代音乐史研究十分薄弱，迄今为止成果不多，特别在当代史的再断代研究、门类史研究、学科史等方面，依然存在大量研究空白亟待学者们去填补。

具备了史学品格的"当代音乐研究"自然要遵循历史科学的一般规律和音乐艺术的特殊规律来处理它的对象，这是无须多说的。然而，由于中国当代音乐生存环境及其发展道路的独特性，决定了它把握历史和记叙方式的独特性，即通过历史记叙和音乐批评这两种主要方法的交叉运用，以求在批评中把握历史脉络、透见历史真实、揭示历史规律。

诚然，在史学研究中历来有客观主义、实证主义或曰科学主义的理论派别存在，主张对历史事实作忠实客观的记叙是史学研究的核心要义，但此类主张在研究实践中之是否能够被贯彻到底至今仍是疑问。一种能够被史学界普遍接受的治史态度是，承认并允许史家在史料选择、详略取舍、遣词用语等方面有主观成

分的介入。事实上，只要写史，史家的主体性就不可能被彻底排除干净，必然深刻地影响其感性目光和评价尺度。

应该说，由于音乐艺术的特殊性，决定了关于音乐的历史写作不同于自然科学史，甚至也不同于其他门类的艺术史，史家对于音乐作品、音乐风格、音乐流派和音乐思潮的理解和阐述不可能不带有更多的主体性。设若由自律论者汉斯利克写一本欧洲音乐史，它对浪漫派音乐的记叙绝对不是我们在通行著作中所见到的这个样子。

关于中国当代音乐的历史研究和写作，不仅同样也面临着这类普遍性的课题，它要处理的音乐事象更形复杂，更为特殊，更见敏感，也更加严峻。就此而论，不仅中国古代音乐史和西方音乐史写作无法与之相比，就连中国近现代音乐史写作也相形见绌。

何以见得?

中国当代音乐生存环境之复杂多变，尽人皆知，无须多说。生活在其中的音乐家和他们的创造活动，以及各个时段的音乐作品、理论思潮和重大事件，冤假错评者多而公正定评者少，相关人等对个中隐情三缄其口者多而敢于将历史真相大白于天下者少；当初轰轰烈烈事后冷冷清清者、当初视之如虎而今妾身未明者、当初言之凿凿白纸黑字日后藏之深宅怕见阳光者、当初奋不顾身放胆直言至今却在闪烁其辞者，一应有之。

面对如此复杂混沌之历史众生相，当代史家将如何处置，又何以自处？这就决定了史家的主体选择——回避敏感话题、目光紧盯音乐、言其发展规律是一种选择，审时度势、择其能言可言者酌情道来也是一种选择；以“我注六经”为旨归、尽量排除史家主观因素、用忠实记叙手法梳理历史脉络还原历史真相是一种选择，以“六经注我”为旨归、史家按照唯物史观臧否人物品评历史畅论得失也是一种选择。凡此种种，只要史家忠实于“历史真实”这个基本前提，无论何种选择，论其价值并无高下之别，而其主体性介入度却有深浅不同。这种对于同一历史对象的不同把握方式，在我国音乐史学研究中不是多了而是少了；倡导不同史学取向、史学风格和史学个性的并存共荣，是多元时代的应有之义。

由于我本人既从事音乐批评，又介入当代史研究和写作，在这两个领域中都有一些成果面世，因此我的史学取向无须回避。在充分尊重其他史学取向的前提下，我更主张“历史的批评”、“批评的历史”以及两者有机结合的史学取向和写作风格。

这当然与我对“当代音乐研究”史学品格的理解有关。

我以为，“当代音乐研究”的史学品格，其理念和方法似应按照恩格斯所说，

用“美学的观点和历史的观点”①来揭示历史本体“较大的思想深度和意识到的历史内容”②。将这一论断运用于当代音乐史研究，按我理解，所谓“美学的观点”即以美的规律观照音乐，亦即美学批评的观点与方法；所谓“历史的观点”即以历史发展的自身规律来观照历史，亦即历史唯物主义的观点与方法。因此，用唯物史观研究历史并对历史现象进行美学批评，或者说在唯物史观指导下用美学批评的方法来处理当代音乐史课题、评价当代音乐现象，从中导出“历史的批评”和“批评的历史”这两个范畴，并使历史与批评成为“当代音乐研究”的两大方法论支柱，不仅在学理上说得通，而且在实践中也是可行的。

所谓“历史的批评”，是“对当代音乐史的批评”的省略化表述，与“当代音乐研究”的史学品格相对应。其基本含义是：当代史家在运用历史唯物论处理历史素材、梳理历史脉络的同时，并不满足于对历史现象作编年体编排和照相式罗列，还要以批评家的感性目光和美学尺度对重要的作品、人物、事件、文献等等进行艺术价值、历史价值和学术价值的评说并为其作出恰当的历史定位，指出其何以产生、何以消长、何以变化、何以发展的社会条件和历史依据，以求在批评中建构历史、透见真实。在这里，史家的历史意识和批评意识处于互动状态中，共同参与当代音乐史的建构——历史意识把握历史规律，力求再现历史环境中的历史本相；批评意识把握艺术规律，力求为音乐家的创造活动给出符合美学标准的评估。

因此，当代音乐史写作不应回避史家对历史现象、历史事件、历史人物作出恰如其分的评价，对历史的批评或评述是史家不可推卸的责任。从这个意义上说，当代音乐史家同时也是一个批评家，只不过他的批评对象是整个历史过程、各种历史现象以及在其中活动着的各色人等和他们的成果，也即“历史的批评”。

五、批评品格：在现实中汲取源头活水

“当代音乐研究”的批评品格，主要体现在如下三个方面。

第一，为其“当代性”和“即时性”所决定，研究者必须时刻关注当代和当下音乐生活中发生的新事物、出现的新现象和提出的新问题，并通过音乐批评手段向社会作出公开的学术回应和恰当的美学评价，力求使自己的批评成果及其所承载的美学理想成为社会认知的一部分，进而影响当代音乐实践。自然，由于“当代音乐研究”学者在个人素质、学养以及对音乐现实整体把握和即时反应能

① 恩格斯：《致拉萨尔》，《马克思恩格斯选集》第4卷，北京：人民出版社，1966年，第319页。

② 同上，第316页。

力诸方面存在差异,其批评实践对于音乐实践的影响也有范围广窄、程度深浅之别。而优秀的当代音乐研究者势必也是出色的批评家,因为他比一般批评者具有更为深沉阔大的历史意识,从而能够从历史与美学两方面对批评对象作整体性的烛照,使他的批评作品具有深刻的洞察力,从而在音乐界获得较高的认知度和公信力。当然这只是一种学术理想,当代语境和学者个人条件均距离这个理想境界甚远。但理想的提出与理想的实现之间并非遥不可及,事实上,随着宏观语境和学者个人素养的逐步完善,这样的批评大师在我们的后辈或后辈的后辈中出现并不令人惊奇。

第二,当代音乐研究者的学术使命,毕竟不止于现状评论。他的批评实践及其成果对于"当代音乐研究"来说,是起点而非终点;他必须以自己的批评成果为素材、为原料,在"第一次抽象"的基础上,跳出已然关注过的批评对象的狭小范围,打开视界,放宽眼光,站在更广阔的背景和更宏观的高度上进行"第二次抽象",从中提炼出具有历史价值和美学价值的命题,从事深层次的理论发掘和开拓性的学术研究。就这一点而论,批评品格是"当代音乐研究"永远保持其与当下音乐实践血肉联系的唯一通道。倘若某一学者对当下音乐现实漠不关心,满足于单纯从文献中作书斋式的研究,我敢断言十有八九难获成功。因为,他弃绝"当代音乐研究"所必备的批评品格,放弃从音乐实践和自己的批评实践的双向互动中汲取养分,就等于堵塞了这个学科赖以生存发展的源头活水。

第三,考虑到在当代各个不同历史阶段音乐艺术所处的特殊环境以及音乐艺术与意识形态、与理论思潮、与音乐批评的特殊关系,使得"当代音乐研究"及当代音乐史写作不得不带上一般音乐史所不必具有的特性,即对音乐思潮、音乐批评的历史发展及其对于中国当代音乐文化建设进程的影响必然给予特别的关注,于是就决定了"当代音乐研究"除了"历史的批评"之外,还应当是一部"批评的历史"。它的任务,是把不同历史语境中客观存在的各种批评文献所代表的音乐观念、音乐思潮和历次重大批评事件为聚焦点进行梳理,串联成一条曲折迂回、连贯发展的思想流程,以揭示其发展变异的内在轨迹;忠实记叙它们对当时音乐实践产生的影响,并对其历史作用进行辨析和评价。我以为,由于历史存在的客观性和当代音乐发展的现实和未来需要,"当代音乐研究"承载"批评的历史"这项学术使命是不可推卸的。其实,在当代音乐史上,特别在建国以后到 90 年代初这 40 余年中,批评与思潮对整个音乐艺术发展进程的影响远比人们已经认识到的程度大得多也深刻得多。企图把音乐从它与政治、思潮、批评的复杂关系中彻底剥离开来、将历史写作聚焦于音乐艺术自身的"自律论"主张和努力确实令人神往,可惜它严重脱离了当代音乐历史本身,因此充其量不过是善良愿望而已。即便勉强为之,写出的也是一部不真实的音乐史;当代音乐史上许多复杂

难解的问题，也不可能从中获得合理的解释。

总之，“当代音乐研究”在对象与方法论层面上，坚持“历史的批评”和“批评的历史”的有机结合，就是我对这个尚在创建过程中的不成熟学科的不成熟构想。

六、当下任务：在实践中完善学科建设

迄今为止，“当代音乐研究”还只能作为一个研究方向存在；要将它发展成为独立的分支学科，我们面临着一系列复杂繁难的学科建设任务。如下三项可视为当务之急：

第一，强化学科理念，倡导深度研究

虽然，近10年来在“当代音乐研究”这一方向上出现了一批研究成果，但在元理论建设上却乏善可陈。而此事关乎学科建设根本，不可不察，不可不做。建议相关学者拿出部分精力，对“当代音乐研究”的性质、对象、目的、价值、框架、方法以及与其他学科的边界划分等元理论问题进行基础性研究，增进学科自觉，从而把学科建设任务置于科学性之上。在这个问题上需要指出的是，不能期望在朝夕之间就能拿出权威定论，它需要个人创见，也需要集体智慧，更需要彼此切磋和平等争鸣。唯其如此，我们对学科的认识才会渐趋丰满。

目前出现的当代音乐史成果，包括我那本《新中国音乐史》[①]，多采取全景式、大而全的叙述结构，虽有点面之别，但学术深度不够。尽管如此，它们对“当代音乐研究”学科建设的意义不可小觑，因此这类著作再出几本也不为多。但新近对当代音乐的研究出现了向深度拓展的可喜动向，例如明言在其《百年奏鸣》中对20世纪中国新音乐史提出了全新的分期方案，很有创意，也符合历史本身的基本特点[②]。事实上，当代音乐创作史以及其中的各个门类史（如交响音乐史、歌剧音乐剧史、舞剧舞蹈音乐史、民族管弦乐史、室内乐史、声乐创作史、影视音乐史等等），音乐实践各领域的专门史（如音乐教育史、音乐出版史、音乐表演艺术史、社会音乐生活史等等），当代音乐学术史以及其中的各个分支学科史，当代音乐思潮史等等，大多是一片尚未开垦的处女地，亟待学者们对它们进行拓荒作业。

我赞同明言在《百年奏鸣》中的意见，在现阶段对当代音乐作“小而专”、“窄而深”的研究是学科发展的必然要求；随着这种深度研究的拓展及其成果的不断出现，“当代音乐研究”由一个独立研究方向最终成长为一门成熟学科也是可

---

① 居其宏：《新中国音乐史》，长沙：湖南美术出版社，2002年。

② 明言：《百年奏鸣》，《黄钟》2004年第4期。

以预期的。

第二,完善课程教学,加强梯队建设

研究队伍建设是学科建设的一大任务。与中国古代音乐史、民族音乐学、中国近现代音乐史、西方音乐史、音乐美学、音乐教育学这些老大哥学科相比,以主要精力从事"当代音乐研究"的学者不多,队伍弱小,势单力薄。尽管我们可以采用"借鸡生蛋"之术,把从事兄弟学科现状研究的学者及其成果也拉进我们的队伍,但终非长久之计。

加强学科学术梯队建设的根本之道,还在教育。目前中央音乐学院、中国艺术研究院和南京艺术学院均开设了"当代音乐研究"的硕士和博士方向,正在培养或已经培养出一批年轻学者,还有更多莘莘学子以"虎视眈眈"之势待"破门而入"之机。这种后继有人的局面当然令人欣喜。可以预见,三五年后,我们的队伍必将更加强大,学术梯队的年龄结构和知识结构必将更趋合理,研究方向的覆盖面有望逐渐笼罩整个当代音乐。

然而随之而来的一个问题是,我们在"当代音乐研究"的课程建设、教材建设及培养目标、考查标准等方面还存在各自为政、沟通不够、随意性较强、规范化程度不高等现象。这些问题若不能得到有效解决,势必影响后继人才培养的质量。

第三,成立专业学会,促进学术交流

专业化的学术组织对于学术研究的推动作用毋庸置疑,这一点已经为国内许多兄弟学科的民间学会所证明,也是西方音乐学界学术建设的重要标志。"当代音乐研究"要解决学科建设中的上述诸多问题,有效途径之一是建立制度化的学术交流机制,成立专业学会,通过学会的组织和运行,把处于"散兵游勇"、各自为战状态的各路英雄凝聚起来,汇集于学会的大旗之下,使之具有归宿感,变"游击队"为"正规军",以增强其从事"集团攻坚"的战斗力;充分发挥学会名正言顺的组织优势,定期举办学术活动,促进学术交流,展示研究和教学成果,掌握最新动态,奖掖优秀人才,探讨学科建设中带有普遍性的问题。

欣闻年底在星海音乐学院举办的"音乐批评学术研讨会"上,拟成立"中国音协音乐批评学会",在极表赞同之余,根据本文对"当代音乐研究"和音乐批评相互关系存在大范围交叉重叠的理解和阐述,为了避免在专业学会方面的重复建设或留下盲点的遗憾,同时也从"当代音乐研究"学科的长远建设着想,谨向有关方面建议:在成立音乐批评学会时把"当代音乐研究"也纳入进来,将之更名为"中国当代音乐研究与批评学会"。我以为,拟议中的这个新学会的新名称在团结相关学者方面应更具包容性和开放性,同时亦有利于其活动对当代音乐文化建设发挥更大的影响力。不知此议妥否?提请有关方面斟酌和决策。

总之,“当代音乐研究”从研究方向踏上分支学科的建设征程,起步虽晚,但从当前的发展态势及其未来前景看,这一目标其实离我们并不太远。关键是要看我们在学科元理论建设及深度研究、学术梯队建设方面能否取得令人瞩目的进展。本文所论和所提出的问题倘能在某些方面促成同行们的进一步思考,也算完成了它预定的目标。

(原载《中国音乐学》2006 年第 1 期)

主要参考文献:

李焕之:《当代中国音乐》,北京:当代中国出版社 1997 年 7 月版。
汪毓和:《中国现代音乐史纲》,北京:华文出版社 1991 年 6 月版。
梁茂春:《中国当代音乐》,北京广播学院出版社 1993 年 10 月版。
居其宏:《20 世纪中国音乐》,青岛出版社 1992 年 12 月版。
居其宏:《新中国音乐史》,长沙:湖南美学出版社 2002 年 11 月版。
明言著:《20 世纪中国音乐批评导论》,北京:人民音乐出版社 2002 年 10 月版。
明言著:《音乐批评学》,北京:中央音乐学院出版社 2003 年 12 月版。
冯效刚:《音乐批评导论》,合肥:安徽文艺出版社 2002 年 7 月版。
居其宏:《新音乐史家与现代思潮研究》,《中央音乐学院学报》2003 年第 1 期。
冯长春:《在批评中构筑历史》,《音乐与表演》2003 年第 3 期。
明言:《百年奏鸣》,《黄钟》2004 年第 4 期。

萧友梅"精神国防"说解读
——兼评贬抑"学院派"成说之历史谬误

去年发现、今年公开发表的萧友梅《国立音乐专科学校为适应非常时期之需要拟办集团唱歌指挥养成班及军乐队长养成班理由及办法》(下简称《理由及办法》),虽是萧氏在1937年12月14日为国立音专举办两个"养成班"陈述理由、提出办法而向当时国民政府教育部呈递的内部请示报告,但其中所论及的音乐美学思想和音乐教育思想,却为廓清中国近现代音乐史研究中一些聚讼纷纭的问题提供了一份极可宝贵的思想材料。因此,它之从历史尘封中被发现,是我国现代音乐史研究中一个具有重要意义的事件。

面对这份珍贵的历史遗产,当代学者应怎样解读?特别是从他"精神国防"说中,人们可以引出何种结论?本文谨从以下几个方面谈谈读后感,以求教于各位同行与师友。

理由:是非常时期的非常之论,还是对功能主义的全面皈依?

在这份《理由及办法》中,萧友梅援引西方音乐史上的不少实例,进而得出"凡艺术都是实用的"这个令人惊骇的结论。他说:

严格地说来,凡艺术都是实用的。打开一部世界艺术史,一页一页地翻下去,艺术的实用表白得很清楚……到了文艺复兴期,因为社会经济的进步和个人主义的逐渐发展,才有所谓"自我表现"的艺术,自拟古主义一直到唯美主义,虽然艺术家们都相信为了"自我表现"而努力,可是他们的艺术到底是各个时代的意识形态的反映或表现,直接或间接在替某种思想或主义做宣传……①

根据这个认识,萧友梅随即从消极和积极两个方面阐明了他对当下音乐现状的态度。

消极方面共列出4项,其中每一项都具有鲜明的针对性:

第一项是"打破传统的超然观念",萧氏要打破的,当然是指超然于抗战之

---

① 萧友梅:《理由及办法》,以下引文凡是未标明出处者,皆引自该文,下不另注。

外的“为艺术而艺术”和“唯美主义”的音乐美学观念；

第二项是“打破技术万能观念”，萧氏要打破的，当然是指把音乐艺术神秘化、技术因素绝对化、不顾国事维艰空谈技术的“技术至上”观念；

第三项是“废弃作为奢侈品的音乐”，萧氏要废弃的，当然是指非为抗日救亡所急需而仅作个人消遣和玩赏的音乐；

第四项是“废弃一切个人主义的音乐”，这里显然指的是那些远离抗日救亡大潮、专以“表现自我”相标榜的音乐作品。

在积极方面列出的十一项中，有三项事关音乐艺术功能及中国音乐整体战略和出路：

第一项是“提倡服务的音乐”，即大力主张彰显音乐艺术的服务功能，非常时期之音乐艺术则必须服务于抗日救亡；

第十项“从服务中建立中国的国民乐派”，这一点必须与《理由及办法》中另一句至关重要的话“只有如是，才可希望找到那二十年来无处寻觅的中国音乐的新生命”联系起来读才能理解其真意。“建立中国的国民乐派”是萧友梅归国以来孜孜不倦追求的目标，经过 20 年的探索与实践，他终于发现，离开了为抗战服务这个总方针，20 年来苦苦寻觅中国音乐新生命的努力竟无实现之望！因此，萧氏不得不把实现国民乐派理想的希望寄托在服务和实用的音乐之上。

第十一项“跟随中华民族的解放而获得中国音乐的出路”，这句话尤为重要。它所传达的信息，较之第十项，语义更为深刻，思谋更为长远，两者不可等量齐观；否则，将两条合为一条便是，又何必将这一项单行列出、给以特别的强调？窃以为，将“中华民族的解放”当作“获得中国音乐的出路”的前提，有深意存焉。这里暂且按下不表。

上述所引文字之所以令人惊骇，是因为它们很容易给人造成这样的印象：作为国立音专校长的萧友梅，其音乐思想怎么会激进到与吕骥等“新音乐运动”领导人如出一辙、甚至连批判性遣词用语也几无二致的地步？此文一出，是否意味着萧友梅其人在美学思想上对“自我表现”及所谓“抗战之外”的音乐的全面否定、对功能主义的全面皈依？

我以为，弄清这两个问题，其答案还需从抗日战争时期中国音乐界的一场大论战及萧友梅本人音乐思想的发展脉络中去寻找。

在 30 年代初至抗战胜利前夕，我国音乐界围绕音乐本质、功能、技术等问题曾经发生过一场持续 10 余年的大论战。早在此前的 1930 年，青主在《乐话》[①]中提出“音乐是上界的语言”等观点。此论与共产党人关于音乐是战斗武器的

---

① 黎青主：《乐话》，上海：商务印书馆 1930 年 9 月版。

主张大相径庭,乃遭到新音乐运动领导人吕骥《中国新音乐的展望》[①]等文章的严词批驳。汀石(即张昊)《从音乐艺术说到中国的实用主义》[②]、贺绿汀《中国音乐界的现状及我们对于音乐艺术所应有的认识》[③]、陈洪《战时音乐》[④]、陆华柏《所谓"新音乐"》[⑤]、李抱忱《建国的乐教》[⑥]等文,对"救亡歌曲"中把音乐艺术的服务宣传功能绝对化而否定其他审美功能、把歌曲体裁唯一化而忽视其他音乐品种、鄙弃作曲技术手段而导致创作质量粗鄙化等理论主张提出批评;上述文章和观点面世不久,立刻受到穆华(即吕骥)《反对毒害音乐》[⑦]及《答毒害音乐的唯心论者——汀石君》[⑧]、李凌《略论新音乐》[⑨]、天风《"救亡音乐"之外》[⑩]、赵沨《释新音乐——答陆华柏君》[⑪]等文的批评,上列天风文章甚至公开宣布:

"救亡歌曲"之外,不是别的,也还是抗日救亡的音乐,不管用什么形式,不管怎样处理题材,总之,都应该是抗日救亡的。一切"与抗战无关"的音乐——不管它是有意或无意地为接受敌人的欢迎的,或涣散自己的团结的,我们都要坚决反对。

回顾这场论战,双方争论的焦点其实并非音乐要不要为抗战服务的问题,而是怎样认识音乐艺术的本质以及在抗日救亡条件下如何更好地发挥音乐艺术功能的问题。即便站在今天的角度看,"新音乐运动"领导人提出音乐为抗战服务、成为抗日救亡有力武器的主张是合理的,反映出非常时期国家和民族对于音乐艺术功能的特殊要求;但在肯定这种合理性的同时又必须指出,其主张又暗含着一种"唯武器论"的功能主义倾向——这种倾向在建国后和平建设时期甚至

---

① 吕骥:《中国新音乐的展望》,写于1936年;参见吕骥编《新音乐运动论文集》第5页,哈尔滨:光华书店1949年版。

② 汀石:《从音乐艺术说到中国的实用主义》,写于1934年;参见张静蔚编《搜索历史——中国近现代音乐文论选编》第198—200页,上海音乐出版社2004年版。

③ 贺绿汀:《中国音乐界的现状及我们对于音乐艺术所应有的认识》,写于1936年;参见《贺绿汀全集》编委会编《贺绿汀全集》第四卷,上海音乐出版社1999年版,第41页。

④ 陈洪:《随笔·战时音乐》,《音乐月刊》第一卷第一号(1937),第2—3页。

⑤ 陆华柏:《所谓"新音乐"》,写于1940年;参见张静蔚编《搜索历史——中国近现代音乐文论选编》,上海音乐出版社2004年版,第237页。

⑥ 李抱忱:《建国的乐教》,《乐风》第十七号,第23—24页(1944)。

⑦ 吕骥:《反对毒害音乐》,写于1934年;参见张静蔚编《搜索历史——中国近现代音乐文论选编》,上海音乐出版社2004年版,第200—201页。

⑧ 吕骥:《答毒害音乐的唯心论者——汀石君》,写于1934年;参见张静蔚编《搜索历史——中国近现代音乐文论选编》,上海音乐出版社2004年版,第207页。

⑨ 李凌:《略论新音乐》,写于1940年;参见吕骥编《新音乐论文集》,哈尔滨:光华书店1949年版,第46页。

⑩ 天风:《"救亡音乐"之外》,写于1940年;参见吕骥编《新音乐运动论文集》,哈尔滨:光华书店1949年版,第55—57页。

⑪ 赵沨:《释新音乐——答陆华柏君》,《新音乐》第二卷第3期(1940年出版)。

被发展到极致，结果竟成了实用本本主义思潮的美学支柱之一。正是由于在音乐本质和功能观上的分歧，长期以来被当作所谓"救亡派"和"学院派"的分水岭，而某些史家笔下所描绘的"学院派"形象，则是一帮对国家前途民族命运漠不关心、只知躲在音乐艺术的象牙塔里不问世事、孤芳自赏、"毒害音乐"的资产阶级文人。

被当作"学院派"主要代表人物的萧友梅，当时并没有直接参与这场论战。这固然与他自称个人性格"生性是趋于实做一方面的"[①]有关，对这类笔墨官司向不热衷；但面对双方立场的激烈冲突，萧氏是否有鲁迅式"两间余一卒，荷戟独彷徨"的慨叹已无从得知；但不妨从他的思想发展脉络中去探寻其中奥妙。

萧友梅对音乐本质、功能的认识，从来就是一个情感论者。如他早在 1907 年在日本发表的《音乐概说》"总论"第五节"音乐的定义与分门研究"[②]中，曾把欧西音乐理论家给音乐艺术下的定义"能感动人心之历时的美术"极表赞赏，称之为"深知音乐性质"。1916 年 12 月在《〈哀悼引〉序》中，称音乐"乃表示情感最有效力之物"。1925 年 3 月 12 日中山先生逝世，萧氏乃将自度钢琴曲《哀悼引》改编为铜管乐曲《哀悼进行曲》以为悼念，并在《〈哀悼进行曲〉序》[③]中介绍此曲的标题和构思时说：

全曲分三大段，前后两段各三十节发表哀悼感想，中段十六节改用大调，以雄壮声音描写"努力""奋斗""救中国"之意，尾声亦悲亦壮，末数音特别延长，表示无穷之悼意。此曲原名《哀悼引》，后因采用进行曲形式，故命名《哀悼进行曲》。

由此可知，无论在理论上还是在创作实践中，萧友梅始终如一地坚持其情感论美学的理论立场，终其一生而未有改变。从情感论美学出发，引出"服务"和"实用"的音乐功能观便是顺理成章之事；萧氏之"借鉴西乐，改造旧乐，创造新乐"的"国民乐派"理想[④]以及他一生的音乐理论、创作与教育实践，正是立足于发展新音乐以改造国民性、振奋民族精神这一宏观的"服务"与"实用"功能观之上的。

然而，承认音乐艺术的"服务"与"实用"功能，有几个界限必须划分清楚：

其一，不能认为情感论美学与"自我表现"是两个相互排斥的美学范畴；实际上"自我表现"正是情感论美学极度高扬的浪漫主义思潮的题中应有之义，是

---

① 萧友梅：《〈乐艺〉季刊发刊词》，《乐艺》季刊第 1 卷第 1 号，1930 年 4 月 1 日上海出版。

② 萧友梅：《音乐的定义与分门研究》，参见陈聆群、齐毓怡、戴鹏海编：《萧友梅音乐文集》，上海音乐出版社 1990 年 12 月第 1 版，第 1 页。

③ 萧友梅：《〈哀悼引〉序》及《〈哀悼进行曲〉序》，同上书，第 138—139 页。

④ 所谓萧氏之"借鉴西乐，改造旧乐，创造新乐"的国民乐派理想，并非萧氏原话，而是本文作者从其一贯理论立场中概括出来的。

浪漫主义作曲大师们张扬其个性、宣泄其情感的美学旗帜。

其二,也不能把“自我表现”与音乐具有某种“服务”及“实用”功能对立起来,例如肖邦音乐之被称为“花丛中的大炮”便是如此,浪漫主义时期许多标题音乐(如斯美塔纳的《我的祖国》、西比柳斯的《芬兰颂》等)也是如此;真正反对音乐具有“服务”和“实用”功能的是形式论美学(或称自律论美学)而不是情感论美学。

其三,“自我表现”与“唯美主义”不是同一范畴的美学概念,前者属于情感论美学范畴而后者属于形式论美学范畴;“自我表现”论者可以在形式上追求或达到“唯美”,但唯美主义者却绝对不会赞同“自我表现”之说。

其四,音乐功能的“服务”与“实用”,其含义应有广狭之分。萧氏所谓“到了文艺复兴期,因为社会经济的进步和个人主义的逐渐发展,才有所谓‘自我表现’的艺术,自拟古主义一直到唯美主义,虽然艺术家们都相信为了‘自我表现’而努力,可是他们的艺术到底是各个时代的意识形态的反映或表现,直接或间接在替某种思想或主义做宣传”一段,说的正是这种广义的服务与实用功能;萧氏所举西方军乐队、国立音专开办两个养成班以及他提出的一系列具体建议,指的正是这种狭义的服务与实用功能。

萧友梅在陈述其理由时,在上述概念的使用中时有彼此混淆的现象发生,这在音乐学尚欠发达的当时是可以理解的,自当不必苛求于前人;但今人对之进行解读,若不加以界定和廓清,容易造成困难,甚至有可能导致误读。

在萧氏以往的理论批评活动中,对于学术上的不同见解、创作实践中的不同风格、音乐生活中的不同做法,历来多采取尊重、支持的态度,从不轻易否定或武断批评。例如他对后来遭到吕骥等人强烈批评的青主《乐话》撰写序言,盛赞此书“为音乐界开一条新路”,“以贯通欧西音乐的原理来谈音乐,则自始即无人作此种‘乐话’;然则先生此作,岂不更难能可贵吗?”[①]到了 1937 年 12 月,即与《理由及办法》呈递时间差不多同时,对音专出身的何士德、吕骥等人领导的抗日歌咏运动,也给予了积极的评价,称其纷纷组织歌队“有如春笋勃发不及计算”,“这真是最近音乐界一个最好的现象”[②],赞赏之情溢于言表。

这些见诸于公开出版物的文字表明,萧氏音乐胸襟十分宽宏豁达,善容各家之见、兼采诸说之长而后成大家。不过问题也就随之而来:是什么原因促使萧氏明确主张狭义的服务及实用功能、反对“自我表现”及所谓音乐上的“奢侈品”呢?萧友梅的这一立场,难道说明他从一个宽宏的情感论者已经变成一个吕骥

---

① 萧友梅:《黎青主〈乐话〉序》,《萧友梅音乐文集》,上海音乐出版社 1990 年 12 月第 1 版,第 277 页。

② 萧友梅:《十年来音乐界之成绩》,《萧友梅音乐文集》,第 463 页。

式的功能主义者了么?

我以为,抗日战争的全面爆发、亡国灭种的现实危险,是促使萧氏美学立场发生变化的根本原因。面临日寇的入侵,当整个华北摆不下一张平静的书桌的时候,在沦陷的上海不得不躲进法租界办学的国立音专当然也摆不下一架演奏莫扎特的钢琴。萧氏作为校长和中国新音乐的领军人物,值此日寇铁蹄之下民不聊生国将不国的非常时期,一切正常的音乐创作和教学秩序都已变得遥不可及,交响乐、艺术歌曲之类高雅音乐以及“自我表现”之类超然美学已成为“奢侈品”,广义的服务与实用远水解不了近渴,他不仅要为音专的生路计,更要为整个中国音乐出路计,不得不对以往 20 年来中国新音乐之路进行痛切的反思——他在这份《理由及办法》中阐述的音乐思想,正体现了萧氏适应时代变动、自觉转变办学方针的现实主义态度。不用说,就这些音乐思想和具体措施的整体而言,它反映了一位爱国音乐家主动承担的民族责任感和历史使命感,以及不尚空谈、在自身能力可及的范围内为抗战做一些实际工作献一份肝胆热肠的赤子之心。

同时,萧氏这些思想,既是他一贯思想在非常时期的阶段性发展,也是迫于时世不得已而为之的非常之论,因此是其音乐思想的特殊形态。他对音乐狭义服务与实用功能的强调以及对“表现自我”、“个人主义”、“超然观念”的批评,把抗战音乐之外的音乐品种都称为理应废弃的“奢侈品”之类表述,在合理性之外也的确包含着某些片面性;这些片面性使得这些论述在文字形态上与吕骥等人的功能主义音乐观有些类似。但千万不要因此而模糊了两者在本质上的区别——萧氏是在战时对音乐服务功能的策略性强化,而吕骥等人却将这种狭义的服务与实用功能发展为以“机械反映论”为其哲学基础、“武器论”“工具论”和“简单配合论”为其基本特征的功能主义,并一以贯之地坚持到 1949 年新中国成立之后,直到改革开放新时期的 90 年代依然如此。

其实,萧氏在《理由及办法》中将其音乐思想的阶段性、策略性表述得很清楚:

总之,在这回大变动之后,民众和国家对于音乐的需求是格外的热烈……音乐教育应该迅速改变方针,以能适应目前伟大的需要为依归;以维系民众信念,团结全国人心,强调民族意识,激发爱国热忱为己任,努力迈进。

其中“音乐教育应该迅速改变方针,以能适应目前伟大的需要为依归”,一语道出了萧氏此文的立论是阶段性的“因时而变”。事实上,在此文前后直至萧氏逝世,在他公开发表的文论中论及音乐功能及抗战音乐相关问题时,对于“自我表现”、“个人主义”、“唯美主义”及所谓“奢侈品”之类主张和现象,再未出现类似的批评言词和极端化主张。

在共产党人吕骥等人尚未切实掌握唯物辩证法的时候,我们不能要求萧友梅言出必辩证。他为了强调问题的这一面,常常忽视问题的另一面,反而容易把问题说绝对了。倒是贺绿汀、陆华柏、陈洪等人在音乐本质和功能以及战时音乐的风格与体裁、内容与形式、生活与技术等问题上的见解显得客观些,也更少片面性。

办法:是非常时期的非常之策,还是对精英教育的根本否定?

萧友梅是我国专业音乐教育的拓荒者和第一所高等音乐教育机构——国立音乐院的创始人,实施"精英教育"、为国家培养和造就大批高水平的现代型音乐家是其办学的主导思想和基本方针;正因为如此,萧氏长期以来一直被视为我国音乐界所谓"学院派"的主要代表。

然而在这份《理由及办法》中,萧友梅继在音乐本质和功能问题上提出一系列激进观点之后,又对国立音专的办学方针提出一系列新的具体办法和举措。他在"积极方面"共提出 11 项办法,其中下列各项与音专办学思路有关:

提倡集团歌唱;提倡军乐队;实行音乐到民间去;实行音乐到军队里去;音乐人才普遍化;实用音乐人才巨量产生;音乐作品合时化;救亡作品巨量产生。

应该说,萧友梅提出的这些办法(包括请示开办的两个养成班在内),与他对音乐本质和功能问题上的认识在逻辑上是高度统一的——认识为推出这些办法提供理论依据,办法是落实这些理论认识的具体行动和举措。萧氏为解决两个养成班的办学经费问题,甚至提出削减音专其他专业办学规模直至停办的计划,其决心之大,措施之坚决,力透纸背:

经费由本校原有经常费中支付之,本校原有各组班额概行尽量缩减或暂停,以所节省之经常费为办集团唱歌指挥养成班及军乐队长养成班之用,不必另加经费。

……

原有各组各班之不欲停顿者,因学生及教员关系不能迁往内地,拟继续在沪办理,唯一至环境不容许时,则一律暂停,以全部经费办理上述二养成班。

综观这些具体办学举措,其中贯穿着一个基本办学思想:即把音专的办学方针由"精英教育"转变为"大众教育",由"提高教育"转变为"普及教育"。这样的教育方针大转变竟然出自教育家萧友梅之口,究竟意味着什么?是萧氏在非常时期提出的非常之策,还是对音专"精英教育"一贯方针的根本否定?

首先应当在萧氏教育思想中寻找答案。

萧友梅是一个热诚的"教育救国"论者。通过开办现代型高等教育机关以

开启民智、提高国民素质、增强民族意识、培养一代新人，是萧友梅教育思想的核心，并在他的诸多文论中有非常明确的表述；为了实践这一思想，萧友梅主持国立音专校务共 10 余年，其殚精竭虑、历尽艰辛之状，凡亲历者无不为之动容；办学以来，为国家培养出众多高水平的音乐家，在中国新音乐文化建设中功勋卓著，其业绩有目共睹。限于篇幅，这里恕不详列。

有鉴于此，当此国家危难之秋，萧氏利用国立音专为抗战提供教育资源，竭己所能为建设“精神国防”培养实用音乐人才，既是实行“全民抗战”的实际步骤，也是萧氏“教育救国”思想的合理延伸。

其次，从国立音专当时的处境看，上海沦陷，校址迁入法租界后，仍面临着各种难以想象的困难。据这次新发现的萧氏在 1937 年 9 月至 1938 年 6 月间致国民政府教育部长王世杰、次长张道藩、高教司司长吴俊生等多件信函中(原件现存南京中国第二历史档案馆)披露：

为避战祸，国立音专在 1937 年“八一三”淞沪战役爆发前夕即 8 月 9、10 两日由市中心迁出，“除将学生成绩照片重要账簿册籍，学校贵重而易于移动之设备搬出外，其余如图书、乐器、校具教具留置校中者，为数尚多，估计价值约二万元左右。今因我军退出市中心区，是项损失，势所难免”；同年 9 月 2 日，国立音专正校舍“已中炮弹二处，女生宿舍已中炮弹一处，而男生宿舍及东西练琴室则尚未查明”；同年 12 月 14 日，即呈报《理由及办法》之当日，萧氏又报：法租界工部局以葡萄牙籍邻居“不喜练习音乐”为由，敦促音专再行迁址，萧氏多方奔走，乃以借用美专校舍、分散在教员住宅上课、音专不挂牌、个人名义借租校具存放地等办法，勉强逃过一劫；由于战事紧张，战费浩大，早在淞沪抗战前夕国立音专办学经费就已相当拮据，萧氏采取不足 10 人合班上课、无课时及未按时返校教师停发薪水、依授课钟点计酬等措施，尚能勉强维持；到了 12 月，音专因经费问题面临两种前途：其一，只发四成经费，其二，骤然下令停办不发经费。对前者，萧氏称“仍可勉强对付”；若是后者，萧氏面对一群西籍教员自当穷于应付，乃不得不在括号中含泪加注一句“梅或届时有逃避之必要”云云——堂堂国立音专校长居然变成了躲债的杨白劳，其窘迫无奈之状，令人鼻酸。

面对这样的现实困境，继续沿袭音专原有的“精英教育”思路，实是一种真正意义上的“奢侈品”，在当时客观条件下已了无可能，在主观上也为一切爱国音乐家所不为。

因此，无论从国家抗战的根本大局计，还是从国立音专当下的生存出路计，萧氏之决定转换办学思路、动员音专这一教育资源服务于抗战、为国家培养更多实用音乐人才以为“精神国防”添砖加瓦，乃是具有爱国情怀又有音乐思想理论修养的教育家所必然做出的唯一正确抉择。

其实,萧氏在《理由及办法》中已经明确指出,这种办学方针的转变,是阶段性、策略性转变,属于非常时期的非常之策,而不是对于“精英教育”的根本否定。他说:

单就音乐教育来说,高深专门人才的养成,现在不是时候了。养成一个专门人才,动辄需要五年十年的时间,而这种专门人才,在太平盛世固然是可宝贵的,在非常时期,则未必能在音乐上贡献于国家。

萧氏肯定,高深专门人才的培养在和平时期是“可宝贵的”,他在另一篇公开文章中曾说,即便是非常时期的音乐教育,“下列三方面均需顾到,即:一面培养音乐师资,一面奖励音乐天才养成专家,一面鼓励集团唱歌(为音乐比赛之一种)与音乐的团体生活(小规模的合唱、合奏)等”①,依然把“精英教育”列为不可忽视的内容;只是由于日寇入侵、环境巨变使得这种专业化的精雕细刻的精英教育模式在整体上已经“不是时候了”,迅速改变教育方针以适应时代大变动之急需,已不可避免:

总之,在这回大变动之后……音乐教育应该迅速改变方针,以能适应目前伟大的需要为依归……非常时期并不是可以忽略音乐教育,也许须要更加注重音乐教育,不过非常时期的音乐教育应该和平时有点不同,或竟完全两样。

请特别留意:在上文中,萧氏把音乐教育在战时与平时的区别表述得非常微妙:起先说“有点不同”,接着又说“或竟完全两样”,遣词用语益发肯定。在这里,萧氏不仅明确地指出了音乐教育迅速改变方针的“大变动”的时代背景,更清晰地阐明了音乐教育在战时与平时的不同——很显然,和平时期音乐教育在本质上是以培养高深专门人才为目标的“精英教育”,而非常时期的音乐教育不得不转向“大众教育”和“普及教育”,更注重实用音乐人才的培养,以适应战时国家对音乐艺术的紧急需求;一俟民族解放战争胜利到来之日,高等音乐教育之恢复其本有的“精英教育”本质,自是情理中事——萧友梅在这份报告中所阐发的战时教育理念及其一贯的音乐教育思想、他主持国立音专10余年的教学实践和成果以及国立音专在战前战后的教育方针,都充分证明了这一点,而不能从中导出其他的结论。

现在我们再把话题重新返回到前文所举“跟随中华民族的解放而获得中国音乐的出路”这句话上来。此语是萧氏在“积极方面”开列的第十一项,也是最后一项,因而带有对“积极方面”进行总结的性质。萧氏曾在第十项中主张“从服务中建立中国的国民乐派”,第十一项又把中国音乐的出路寄希望于“中华民族的解放”,两者关系如何?窃以为,前者所谓之“服务”,乃狭义的服务,即从培

① 萧友梅:《关于我国新音乐运动》,《音乐月刊》第1卷第4号,1938年2月1日出版。

养战时实用音乐人才入手,通过这类音乐家和抗战作品的"巨量产生"而将音乐艺术普及到广大民众中去,非如此便不能获得建立国民乐派的广泛基础;然战时环境是建立国民乐派的基础条件而非理想条件。而这理想条件,即便在最乐观的意义上也只有跟随中华民族最终解放之日、和平曙光降临之时才有可能真正获得。我们作此判断的依据有三:其一,萧氏在这里使用的是"建立"而不是"建成",萧氏精通中外音乐史,深知一国之国民乐派从创建到建成是一个漫长的历史过程,更不可能在战时环境下一蹴而就;其二,萧友梅是一个现代型专业作曲家和音乐教育家,深知民族乐派建成的标志不可能仅仅建立在从狭义服务中"巨量产生"的救亡歌曲的基础之上,它有着思想、艺术、风格、体裁、技巧高度发达等一系列整体性、综合性要求;其三,作为上述判断的一个重要佐证,萧友梅在1938年2月(即在呈递《理由及办法》后不到两个月)就曾公开预言:"吾国音乐空气远不如百年前的俄国,故是否在这个世纪内可以把这个乐派建造完成,全看吾国新进作曲家的意象与努力如何,方能决定。"[①]从这段话便可看出,萧氏对于建立国民乐派的复杂性、长期性是异常清醒的,当然断无可能将这一理想完全寄托于战时音乐;但有一点确定无疑——只有中华民族获得真正的解放,才能谈论中国音乐的出路问题。

救亡:是爱国音乐家的共同呐喊,还是"救亡派"的独家专利?

长期以来,我国音乐界对于"九一八事变"至抗战胜利这10余年间之音乐思想、音乐创作、音乐教育的历史描述,一直存在所谓"学院派"和"救亡派"分立与对垒之说。尽管始作俑者并未对两者加以明确界定,但有一种似乎被约定俗成了的看法认为,"学院派"主要由一批受过西式音乐教育的专业音乐家组成,大多工作在沦陷区或国统区的高等音乐(艺术)院校,其音乐思想受西方资产阶级民主自由的影响较深,把音乐艺术特殊性说得玄乎其玄,鼓吹技术至上,其作品脱离时代、脱离生活、脱离政治、脱离人民,对国家危亡和全民抗战缺乏热情,满足于躲进象牙塔自我欣赏,其代表人物有萧友梅、黄自、贺绿汀等。"救亡派"主要由一批左翼音乐家和革命音乐家组成,大多活跃在救亡歌咏运动、抗日根据地及各个抗日战场上,他们大多没有接受过西式音乐教育的系统训练,但学习了马克思主义科学世界观,主张文艺必须成为革命斗争的武器,音乐艺术必须为政治服务、为抗战服务,其作品以革命群众歌曲为主,以其革命的政治内容和通俗浅显的音乐语言而深受群众欢迎,发挥了巨大的鼓舞作用,并为新中国的社会主

---

① 萧友梅:《关于我国新音乐运动》,《音乐月刊》第1卷第4号,1938年2月1日出版。

义音乐奠定了前进方向,其代表人物是聂耳、张曙、冼星海、吕骥等。

应该说,在史料(对历史事实的记叙、评说及其文字载体——文献)层面上,这样的概括大致客观公允地反映出长期以来音乐界对“学院派”及“救亡派”的主流看法;从30年代开始直到60年代前期,这种贬抑“学院派”的文献在音乐界出版物中随处可见。

然而,在史实(历史事实本身)这个层面上,这些贬抑“学院派”的成说已被证明是一个历史谬误。因为它不符合历史事实的本来面貌,经不起历史事实的检验。

在这份《理由及办法》被发现之前,萧友梅、黄自、吴伯超、贺绿汀、陆华柏、陈洪、李抱忱以及其他诸多被列入“学院派”的音乐家早就以其优秀的抗日救亡作品、鲜明的言论和抗日实际行动这些赫然存在的史实证明,某些故意贬抑“学院派”的成说是不顾历史事实的虚妄之言;而今《理由及办法》公开面世,再次以无可辩驳的史实证明了这些成说的虚妄。

萧友梅在这份《理由及办法》中,把一个爱国音乐家的爱国情怀、民族意识以及对于音乐艺术在抗日救国大背景下应取的态度、立场、方针和策略作了明确的论述。除了前已引述的文字之外,最为精彩、最具思想闪光的论点莫过于他提出的“精神国防”理念:

国防不单是有了飞机大炮便可成功,有了这些武器,还要靠忠心的壮士来使用他,而民族意识之觉醒,爱国热忱之造成,实为一切国防之先决条件……历史昭示我们,不只要建设一道巩固的物质上的国防,并且须建设一道看不见,摸不着,而牢不可破的精神上的国防:即民族意识与爱国热忱的养成。

萧氏把民族意识的觉醒和爱国热忱的养成称之为“精神国防”,认为只有建成这道牢不可破的“精神国防”,是建设一切国防、战胜入侵强敌、争取民族解放的先决条件。

在这样的宏观认识前提之下,萧氏把抗战时期我国音乐艺术明确无误地定位为“精神上的国防的建设者”,认为音乐艺术是“建设精神上的国防的必需的工具”。

“精神国防”这个见解之所以精辟,是他看到了物质因素之外的精神因素的伟力,看到了比飞机大炮更为根本的是唤起民众同仇敌忾的抗日自觉,认为只有把精神国防与物质国防置于同等重要的地位才能最终战胜日寇。

“精神国防”这个见解之所以精辟,是他不但在理论上作如是观,而且在行动上亦如是做,把音乐创作、音乐教育自觉置于“精神国防”大旗之下,审时度势地强化音乐艺术的服务功能,及时转变办学方针,采取各种实际措施,使音乐艺术成为“精神国防”的有力一翼,动员国立音专这个宝贵的高等音乐教育资源效

力于国家和民族的抗日救亡大业。

因此,“精神国防”是这份《理由及办法》的总纲,萧氏在这份报告中提出的一切理由及办法,都是以建设“精神国防”这个总纲为出发点和最后归宿的;其中搏动着的一片报国之志、一颗赤子之心,不仅渗透字里行间,也深深感动着今天的读者。

由此我们可以断言,“精神国防”的提出以及这份《理由及办法》所有的理由及办法都在证明一个基本事实:在面临亡国灭种危险的非常时期,“救亡”是一切具有爱国良知的音乐家所发出的共同呐喊,而不是“救亡派”的独家专利。由此也可以断言,以是否创作革命群众歌曲作为“救亡派”和“学院派”的划分依据,进而得出截然不同的褒贬结论,不仅与历史真相不符,也违背了中国共产党人的抗日民族统一战线的基本原则,因此,某些成说强加于“学院派”头上的一切贬抑不实之词,应予推倒。

当然,在这个前提下也必须指出,萧氏的《理由及办法》毕竟只是一份内部报告,既未公开发表也未在当时的音乐界产生过实际影响,而他关于开办两个养成班的设想,也因未获当局批准而无法付诸实施。但作为研究萧友梅音乐思想的重要史实和史料,它的被发现,在我国现代音乐史研究中具有重要的历史价值和思想价值,不可低估。同时还必须指出,综观我国音乐界在整个抗战时期的“救亡音乐”(包括国立音专、其他院校师生及所有爱国音乐家所创作的以抗日救亡为主题的各种体裁和形式的音乐作品在内),就达到的思想艺术高度和产生的深远社会影响而言,占主流地位的还应首推中国共产党人领导的“新音乐运动”;而就培养富有深厚音乐修养、较全面地掌握了专门音乐技能的高级音乐人才,为新中国的音乐创作、音乐教育、学术研究及各项音乐事业打下坚实基础而言,则首推以萧友梅、黄自、吴伯超等为代表所主持的学院教育,同样必须肯定。这才是历史主义的态度。

(原载《中国音乐学》2006 年第 2 期)

"史实第一性"与近现代音乐史研究
——为"新见萧友梅文献学术研讨会"而写

中央音乐学院萧友梅音乐教育促进会在编纂《萧友梅生平纪年》一书过程中,发现了萧友梅先生在抗战初期所写的《国立音乐专科学校为适应非常时期之需要拟办集团唱歌指挥养成班及军乐队养成班理由及办法》(下简称"理由及办法")等一批珍贵历史文献。为此,《中国音乐学》2006年第2期在部分刊载这些文献的同时,配发了一组文章,初步阐发了这一发现对于近现代、当代音乐史研究的意义和价值;特别是戴鹏海教授在他的《事实胜于雄辩》一文中,结合自身的研究实践,对于文献、史料在史学研究中的极端重要性进行了有理有据的论述,文虽不长,但言简意赅,读之感触良多、受益匪浅,从而引发出我对"史实第一性"问题的几点思考。现在把它们写出来,以求教于史学前辈与同行。

史实、史料、史料辨伪及搜寻

通常意义上的历史,大致上可以分为三种情况:一种是在过去年代确实发生过的历史事件、历史事实和种种历史现象本身,即"本真的历史",我称之为"史实";一种是时人及后人对这段历史的记叙和描述,即"对历史的第一度解读",我称之为"史料";一种是今日史家在前两者的基础上对这段历史的再记叙和再描述,即"对历史的第二度解读",我称之为"史作"。鉴于历史研究是一个生生不息的过程,因此,前人的"史作",就是我们今天的"史料";今人的"史作",又将成为后世史学家的"史料"。

我在《新音乐史家与现代音乐思潮研究》①一文中说过:

史实囊括了历史上曾经发生过的所有具有史学价值的事实,是历史现象的原生态,它以无限的丰富性、复杂性和生动性而令人惊异,成为一切史学研究取之不尽、用之不竭的学术矿藏;它之难以企及和不可穷尽,使得作为史学研究个体的史家必须永远怀抱一颗虔诚的敬畏之心,忠实地匍匐在它的脚下,而无法仰

① 居其宏:《新音乐史家与现代音乐思潮研究》,《中央音乐学院学报》2003年第1期。

视其全貌。

对这一段话,需要补充的一点是,史实不仅具有无限的丰富性、复杂性和生动性,而且具有无可辩驳的说服力,是衡量一切成说和观点的试金石。在铁一般的史实面前,任何雄辩和看似雄辩的诡辩都将变得软弱无力。例如单单贾湖骨笛的出土,就修正了五千年的成说而把中华民族的文明史延伸到八千年前。这就是铁一般史实的力量。新近发现的萧友梅"理由及办法"等一批珍贵历史文献,以无可辩驳的史实推倒了以往加在所谓"学院派"身上的种种不实之词,同样也充分证明了史实的不可战胜的力量。

史料的涵盖面虽不如史实那样宏富,但情形也相当复杂。在某些情况下,它与史实是重合的,例如音乐史上的音乐作品(包括音响、乐谱及演出的影视和图片)、思潮批评与论战的文本文献,以及当时的重要文件、会议简报与发言记录,等等,它们既是史实,同时也是史料。然而在更多情况下,则是时人和前人对于历史事实的某种记载、报道、评论、描述以及他们的史学成果——史作,等等。这些东西,对于今天的新音乐史家来说,都是典型的史料。值得注意的是,这些史料,或受制于当时的现实环境,或因各种主客观条件的局限,它们在反映史实的真实度上并不相同,有时甚至是相互矛盾的,其中有疑团,也有陷阱。新音乐史家对这些史料若不花一番艰苦扎实的分析、考证和辨伪功夫,就会在众说纷纭、莫衷一是的史料面前迷失方向,甚至有可能上当受骗、误入陷阱。

在80年代的中国古代音乐史研究中,关于汉代竹简的误读就是一个严重教训。这个教训,相关当事人以及每一个史学家都应当牢牢记取。其实,在近现代音乐史研究领域,类似的例子也并非绝无仅有。戴鹏海先生关于"重写音乐史"的个案研究中,就曾经举出过这样的实例。前几年,我本人参与的关于无伴奏合唱《半个月亮爬上来》作者的争论,也牵涉到如何对待史料的问题:《当代中国音乐》根据公开可见的史料,将作者记写为杨嘉仁;而赵沨同志及其他一些同志则根据黎英海先生证词和蔡余文先生自述判定作者为蔡余文。现在看来,上述两种意见都不够准确——根据论战中已经披露的史料进行综合分析,最大可能是蔡余文改编于前而杨嘉仁修改于后,因此较为妥当的解决办法是蔡杨联署。

我举这些例子旨在说明,音乐史家对于手中的史料一定要持审慎的科学分析态度,切不可听见风就是雨,拿来就用;也要在研究和写作实践中不断发掘新史料,以充实和丰富自己的史料积累,为史学研究之逐步接近史实提供充足可靠的论据;当然更要有史家胸怀,一旦新发现的史料证实了自己的判断失误,就要服膺史实、及时修正,而不能为了证明自己一贯正确而抱残守缺、坚持不改。特别是近现代音乐史研究领域,实在是史料蕴藏极为丰厚的富矿区,只要我们肯于下苦工夫,新史料的不断被发现,较之古代音乐史研究有着更多的必然性和可能

性,这是近现代音乐史研究者一个极大幸运,新史料的层出不穷也常常因其有助于史学界对历史真相的认识逐步趋于准确和全面而给我们带来极大惊喜。

我经常对自己的学生说,古代音乐史的新史料发掘是"大海捞针",而近现代音乐史的新史料发掘则应"竭泽而渔"。现在看来,此事知易而行难。就以这次萧友梅一批珍贵史料的发掘为例——南京第二档案馆就在我工作单位附近,而这批史料却偏偏不是我和南京的同行而是中央音乐学院的学者发现的。作为近现代音乐史一位后来的研究者,我对此在惊喜之余也感到羞愧并给了我很大的触动。这件事警示我们,史学研究者是不能以任何理由(例如年事高、工作忙、经费少之类)在史料发掘方面偷懒的,不能坐等史料送到手边,而要利用一切可能的机会主动去把那些沉睡在历史尘封中的史料搜寻出来,让它们为解开近现代音乐史上一系列历史谜团提供新的确凿证明和论据。

"史实第一性":历史研究的基本原则

许多史学家都声称,他们的历史认识论是辩证唯物主义哲学。这就使我们关于史实和史料的讨论有了一个对话和沟通的共同基础。事实上,在历史唯物主义的宏大学说中,"史实第一性"却是一个最基本的原则,马克思、恩格斯、列宁和毛泽东等马克思主义经典作家在历史研究和写作中有许多精辟论述和经典范例,恕不一一征引了。

当然,在历史研究和写作中,除了唯物史观之外,还有其他历史哲学和史学流派。但无论它们的历史哲学和方法与唯物史观有多少不同,但有一点却是一致的,这就是"史实第一性"原则。试问:古往今来任何一个严肃的史学流派,会从根本上撼动、否认、反对"史实第一性"原则么?汉代司马迁不可能掌握唯物史观和方法论,但他在史学巨著《史记》中所倡导、施行并成为中华史学传统伟大精神支柱的"秉笔直书"原则,其核心也正是我们所说的"史实第一性"。在20世纪50—60年代曾被主流意识形态批判为"唯心史观"的所谓"考据派"和"索隐派",它们所坚持和强调的,也正是这个"史实第一性"原则。

因此,"史实第一性"是历史研究的基本原则,离开这个原则的史学研究和写作,便不成其为严肃的历史科学,因为它的记叙和结论,经不住史实的检验。

从事当代史研究,在接近、认识和把握史实方面较之古代史同行有着更多的便利和更直接的途径,但新音乐史家对史实的认识和掌握依然是永无止境的,依然要把一步步接近史实、力争把握史实的主要脉络和基本面貌放在第一位,当作一切研究的起点和基本功,要在史学研究中牢固树立"史实第一性"的观念。只

有最大限度地接近和尊重史实，认真地倾听作品、掌握事实，尽可能地了解和熟悉自己所记叙的人物、事件的真实面貌，以夯实我们的史实基础；惟其如此，我们的史学成果——史作——才在把握史实这个根本点上获得学术刚性，我们从中得出的结论才有科学性可言，才能经得起史实的检验。

因此，必须从历史哲学和历史观的高度上来认识"史实第一性"原则，特别是那些公开声言以唯物史观作为自己历史哲学的学者，更要对这一原则身体力行、贯彻始终。我本人对唯物史观了解不多，从事史学研究的根底也浅，但我服膺这个历史哲学，愿在研究、写作和教学中努力贯彻"史实第一性"原则。之所以要做这样的表白，是为了与前辈及同行们共同避免"言不行、行不果"的学风，一起把近现代、当代音乐史研究推向一个新境界。

最不该原谅的，是某些重大历史事件的当事人和见证人，明明对当时所做的那些事、所说的那些话、所开的那些会、所发的那些文件、所写的那些文章，知根知底、一清二楚，到了后人写这段历史的时候，则开始打起了小九九，千方百计地掩盖真相不说，还要利用年轻学子的幼稚、浮躁及其他不健康心态，提供伪证，制造假象，把本来并不复杂的问题搞得真假难辨，企图在搅浑水之余，逃脱历史对其灵魂的追问。然而，史实就是史实，史料就是史料，史料可以造假，史实却是铁一般的存在，绝不是任人打扮的小姑娘。任何涂抹历史真相的企图和做法，在无情史实面前，迟早要露出麒麟皮下的马脚，其结果只能是害人害己。

"史实第一性"：历史研究的基本方法

从方法论层面看，"史实第一性"原则同时也是音乐史研究的一个基本方法。虽然，对于特定的研究者来说，即便终其一生也很难穷尽一个历史时代的全部真相，或许只能在某一个或某几个专题上做到史料占有的竭泽而渔并力求使我们的研究接近史实的原貌，但对于同样是"史实"的一系列对象，例如具体的音乐作品研究、音乐家研究、音乐思潮研究，不仅应该、而且可以做到对乐谱、音响、图片、演出节目单，当时的会议简报、文件、发言记录及理论批评文本等等的竭泽而渔，研究者必须直接面对这些史实载体，亲耳聆听它们，仔细研读它们，通过与这些史实的"零距离接触"来亲身感受当年的时代风云及其变幻，由此才能获得对这部分历史史实的真知。在这个基础上，我们对某一作品、某一人物、某一事件或某一思潮争鸣的梳理、认识、评价和判断，才是有根有据的和言之成理的，因为我们对与之有关的所有重要史实、史料已经悉数占有并经过一番分析、体验、研究和消化过程，才能在历史写作过程中保持科学冷静的态度，使我们的

历史描述最大程度地接近史实,并在扬抑褒贬之际、遣词用语之间,把握分寸感,驾驭张弛度,美其当美,刺其当刺,而不至于发生背离史实、扭曲真相之类根本性错误,也可有效避免较明显的美刺无节、褒贬失度等偏颇。

在史学研究方法论中实行"史实第一性"原则,看起来很费事也很笨拙,但这种方法非常实用也非常有效。可惜,现在有一些学者特别是中青年学者,只看其费事的一面而无视其有效的一面,总希望能够找到一种既不费事又很有效的方法。我孤陋寡闻,不知道是否确有如此神奇的方法存在,倒是因无视"史实第一性"方法而走入歧途的例子见过不少。

例如,一些学者常常分不清史料与史实的联系和区别,常常将两者混为一谈,误把史料当史实,以为尽可能地占有史料,我们的研究也就具有科学性和可信度了。其实不然。你研究 50—60 年代的音乐作品评论,仅仅把当时的批评文本当作论文的主要史料和立论依据来加以引述和评述是远远不够的,这样做,其实是颠倒了史实和史料的关系。因为,这些当时的批评本文只是严格意义上的史料,而且带有很大的局限性和主观性,即便作者对这些文献的搜集已然"竭泽而渔",也无法改变它们的史料性质。真正的史实是这些被评论的音乐作品本身和隐藏在这些作品及其评论后面的深层文化环境。因此,只有千方百计地将当时的音乐作品的乐谱和音响找来认真听一听、仔细分析一番,联系当时国内的政治经济和文化条件并对照当时的评论文本来加以综合梳理、研究和评价,才有可能真正接近史实本相。

再如,最近有一篇博士论文,在谈到关于 50 年代中期音乐界对贺绿汀《论音乐的创作与批评》的讨论时说,吕骥同志没有组织《人民音乐》开展这个讨论,而且批评编辑部将贺绿汀与胡风相联系的做法。作者得出这个结论的根据,是对伍雍谊同志的采访笔录[①]。且不说伍雍谊同志的这个说法是否符合历史事实,单就作者仅仅根据一个当事人的回忆就对一个重大历史事件做出这一结论的做法本身而言,显然在处理史实与史料的关系上太轻率了。因为,伍雍谊只是当事人的一方,是否应该听一听当事人另一方提供的说法,以便做到"兼听则明"、防止"偏听则暗"? 再说,当事各方的回忆都是史料而非史实,都要接受史实的严格检验;严肃的治史态度还应该遍寻当时的原始档案、文件、会议记录及简报、内部讲话记录稿——只有在这个基础上对史料进行分析、甄别和辨伪,作者得出的结论才有可能接近于史实的原貌。这个例子也说明,新一辈史学研究者之缺乏科学史观和方法的训练已到了相当严重的程度,"史实第一性"原则对他们几乎是全然陌生的。因此,关键是他们的导师首先要牢固树立"史实第一性"观念和

---

① 魏艳:《音乐活动家吕骥及其历史贡献》(打印稿),第 108 页。

方法,乃是当前史学研究和教学的当务之急。

因此,当代人写当代史,一定要在史实和史料方面狠下苦功;只有把史实和史料的基础夯实,我们写出的史作才能最大程度地接近史实,才能经得住历史的考验。

"史实第一性":历史解读的唯一依据

同历史研究及写作一样,历史解读也有不同的视角和方法。实际上,一种历史写作成果的出炉,也就提供了一种历史解读的范式和方法。对于同一段历史有不同的解读,不仅允许而且极为正常,因为它符合人类对历史现象和历史本质的认识论规律。所谓"横看成岭侧成峰,远近高低各不同",说的就是这个道理。古往今来,没有任何一个伟大史家敢于说他已经把某一历史时代的所有史实尽收眼底、一览无余。

这样说,并不是在提倡"不可知论"或所谓"历史解读相对论"。历史研究和历史解读并非公说公有理、婆说婆有理,而是有一个最基本的衡量和判断的标准巍然耸立于其间,这就是史实,就是历史真相本身。历史研究之所以成为一门科学,其奥秘正在于"史实唯一"的伟力和魅力之中。只要我们在历史解读中坚持"史实第一性"这个标准,把它确立为历史解读的唯一依据,任何视角和方法的历史解读都无法逃脱它的无情检验。某一种解读之是否可信、之能否成立,只要把它还原到当时的历史环境中,用相关史实和史料进行综合考察与检验便可真相大白;即便我们这一辈学者都死绝了,即便某一历史谜团直到今天仍是难以拆解的悬案,后世学者或后世的后世学者也一定会借助不断发现的新史实和新史料而给出公正和科学的评判。所以,从事近现代、当代音乐史研究和教学的专家学者们切莫忘了"文章千古事,得失寸心知"这句话,我们的成果、我们学生的成果,一旦发表出来,就是一个不容抹杀的历史存在,其立论可信度和学术含量如何,都要接受历史的检验,是存不得任何侥幸心理的。

当然,有一些因不同解读而发生的争论,是大可不必留给后世学者来解决的,因为现今已经公开的史实和史料已经给出了答案。

仍以吕骥同志在批判贺绿汀问题上的表现为例:那篇博士论文给出一种解释,它的根据是伍雍谊同志的访谈笔录,其合理性和可信度如何,我们已在前面分析过了;我还可以提供另一种完全相反的解释,即吕骥同志是这场批判运动的策动者和领导者。我提出的直接证据有三条,间接证据有两条。直接证据之一是吕骥同志 1955 年 3 月在中国音协党组的一次讲话,他在这个讲话中明确地将贺绿汀与胡风联系起来,说贺绿汀"虽然没有像胡风那样写 30 万字,但也是系统

地对各项重大的音乐问题都发表了意见……贺绿汀同志和胡风,在文艺思想上所发生的问题,实质上是一致的"[①];直接证据之二是《人民音乐》1955 年第 3 期发表的一篇措词强硬的未署名社论,这篇社论公然说贺绿汀"和胡风思想本质相同而形态不一样的资产阶级唯心论,曾长期盘踞在我们音乐领域内而没有受到深刻的揭发和尖锐的批判",对问题性质的表述及其遣词用语与吕骥讲话如出一辙;直接证据之三是该期封底下发表的中国音协党组负责人(周巍峙)在北京音乐界动员开展联系音乐界实际批判胡风的一则报道,这个动员报告的内容也完全体现了吕骥上述讲话的精神。间接证据之一是陈毅 1956 年 3 月 10 日上午在中国音协党组扩大会议上的讲话,他在这个讲话中明确批评吕骥和中国音协"违反组织原则的事要好好检查。批判贺的做法,不是党内正常做法,不好,有宗派情绪,造成思想混乱";间接证据之二是周扬 1956 年 3 月 13 日上午在中国音协党组扩大会议上的讲话,这篇讲话同样批评吕骥和中国音协"发动对贺的批评……把他与胡风相提并论,就是一个根本的错误"[②]。这三条直接证据、两条间接证据既是史料,更是真正意义上的史实,它们起码可以证明我提出的解释较为接近历史真相。尽管如此,我仍然不敢确证自己的解释就是唯一正确的定论,仍然呼吁这个事件的当事者、见证人及其他同行能够拿出足以证明另一种解释的确凿史实和史料来,以便把这个根本算不上复杂的历史真相彻底弄清楚,而不要回避当代史家的学术责任,把它当作历史悬案留给后人去解决。

总之,明确史实和史料的联系与区别及史料辨伪的重要性,在近现代、当代音乐史研究和教学中牢固确立"史实第一性"原则,响亮地提出"回到史实中去"的口号,使得"史实第一性"原则成为历史哲学的核心、史学研究的主要方法及历史解读的唯一依据,这几点正是我从"新见萧友梅珍贵文献"这个事实中所获得的启示。所说不一定正确,敬请前辈和同行们批评指正。

(原载《音乐研究》2006 年第 4 期,人大复印资料《舞台艺术》2007 年第 3 期全文转载)

---

① 吕骥 1955 年 3 月在中国音协党组会议上的讲话(夏白整理),中国音协印发。

② 陈毅讲话记录稿(摘录)和周扬讲话记录稿(全文),见居其宏:《新中国音乐史》附录二,长沙:湖南美术出版社 2002 年 11 月版。

音乐批评的理论与实践



我国音乐批评的新时期状态
——为“批评与文艺:2007·北京文艺论坛”而作

作为音乐审美实践中的解析和评价活动,现代意义上的音乐批评发端于20世纪20—30年代,并在50—60年代达于鼎盛——那时,除了少部分正常评论之外,经常出现在官方报刊显要位置上的音乐批评家及其批评文本,不是作为“反面教员”而遭到严厉讨伐,就是扮演中国音协官方意志的唯一体现者、艺术争鸣与思潮论辩中是非正误的权威裁判者、有时甚至是某些音乐家或某些音乐作品生杀予夺之权的掌握者角色;而政治运动高烧频发则又造成这两者之间的“无穷动”,且在一般情况下均以“无产阶级战胜资产阶级”的辉煌胜利而告结束。历史已经证明,这种批评主题的政治化在当时已成为一种霸权话语,并在“文革”中被发展到了极权话语的疯狂极致,本质地反映出那个虚火过旺时代音乐批评的虚火过旺,对我国当代音乐艺术各领域(包括音乐批评在内)的健康发展造成了极大的负面影响;新中国音乐艺术事业之所以未能取得本该取得的更大成就,除了宏观社会历史原因之外,音乐批评的这种霸权—极权话语难辞其咎。

粉碎“四人帮”和中共十一届三中全会所制定的改革开放国策,不仅为我国政治经济军事领域的现代化发展开辟了康庄大道,同时也是音乐艺术和音乐批评实现战略转型、走向多元繁荣的里程碑;我国音乐批评在新时期的状态表明,决定其发展主脉和涨落曲线的关键因素只有一个,即:广大批评家对改革开放国策的理解、体认、亲和及贯彻程度。

新时期音乐批评的三个阶段

进入新时期以来,随着国家改革开放大业的阶段性发展,我国音乐批评的整体状态经历了一条“U”形之路,大致可分为三个不同的阶段。

一、改革开放初期:在历史反思中更新观念

从1976年粉碎“四人帮”到1988年,就是我们所说的“改革开放初期”。这

一时期成为关注热点的批评主题有下列五个：

1. **拨乱反正**

1976年粉碎“四人帮”之后，音乐界的理论热点和批评主题是拨乱反正、清算“四人帮”及其极左思潮。虽然，音乐界的思想家们都在众口一词地声讨“四人帮”，但中国音协主要领导人和某些批评家却满足于就事论事，力图证明自己在执行毛泽东文艺路线方面“主流正确，小有失误”①，拒绝为新中国音乐史上一系列错误批判事件承担历史责任，更不去思考和回答下列命题：

其一，“四人帮”极左文艺理论是从哪里来的，与建国后17年“左”的文艺思潮有无渊源关系？又怎样发展到登峰造极的地步？

其二，这种极左文艺思潮的源头是否还可以追溯到30年代以来左翼文艺运动中的某些消极思想、苏联“拉普派”和日丹诺夫的文艺理论？

其三，现如今，人们从这种一脉相承、不断发展、愈趋严重的思潮演进中应当吸取怎样的经验和教训，以便在当代音乐文化建设中不再重犯类似的错误？

这当然引起广大音乐家的不满。事实上，正是这些重大的理论与实践命题，促成了80年代中期音乐界的“回顾与反思”以及与此相关的大辩论。

在这一阶段，批评家们还就音乐的阶级性与“共同欣赏”、音乐风格的自由竞赛、音乐美学的存在方式等问题进行了探讨和争鸣，取得的学术成果较有深度。

2. **“新潮音乐”**

80年代初，在当代音乐创作与审美实践中出现了一股全然陌生的创作潮流——以先锋理念、现代技法、刺耳音响为标志的“新潮音乐”。这股潮流一出现，立即引起音乐批评家们的热切关注并在各种主张之间爆发激烈论战。

首先对此做出强烈反应的，是少数德高望重的资深批评家。贺绿汀在接受采访时说，“新潮”音乐是抛弃民族风格的“世界主义”，“无调性之类的东西，不能存在很多时候”②；而钱仁康则用“谨防饮鸩止渴”这样的标题来表达他对“新潮音乐”的担忧③。

以中国音协主要领导人吕骥、赵沨为代表的一部分批评家，从意识形态和阶级斗争的惯性思维出发，认为音乐创作中的现代派是“西方资产阶级腐朽没落的音乐流派”，并断言在中国出现的“新潮音乐”是“不走正道”④。

当然，更多的批评家，则对“新潮音乐”的崛起持支持和鼓励的立场，并从音

---

① 吕骥：《恢复后，做什么》，《吕骥文选》下册，北京：人民音乐出版社1988年8月版，第40页。

② 参见史中兴：《贺绿汀传》，上海音乐出版社2000年版，第348—349页。

③ 钱仁康：《谨防饮鸩止渴！》，《音乐生活》1982年第1期。

④ 吕骥：《以史为鉴谈“新潮”音乐》，上海《文汇报》1987年11月24日。

乐艺术的创新本质，音乐观念、风格、语言、技法在西方音乐史的演进轨迹，“文革”后我国音乐家表达复杂内心生活的迫切需要等视角阐明了“新潮音乐”出现的必然性，在对以谭盾、瞿小松、叶小钢、郭文景等人为代表的新潮作曲家及其作品的探索价值和艺术成就做出充分肯定的同时，也对其美学意识的自觉性、技法运用的目的性、音乐作品的可听性等方面的不足提出了善意的批评和忠告。

3. 流行音乐

以70年代末邓丽君盒带私渡到大陆为契机，一种以柔绵软嗲风格、男欢女爱主题为标志的流行音乐仿佛在一夜之间就在音乐生活中风靡起来。音乐批评界对此迅速作出反应，围绕“一代人有一代人的美”、“把颂神的歌归还给人”、流行音乐本体观和价值论等命题，一时论家蜂起，笔战不断。从当时各自的理论倾向看，大致可分为否定派和肯定派两大阵营。

否定派的主要观点是，流行音乐所歌唱的主题反映了西方资本主义社会道德沦丧、纸醉金迷的腐朽人生观和价值观，其艺术趣味低下，风格猥琐庸俗，形式简单粗糙，因此整体上毫无价值可言；它在中国乐坛的崛起，则是30年代时代曲的“沉渣泛起”，反映了当代社会淡化政治、理想缺失、道德滑坡的严峻事实。

肯定派则认为，与“文革”中高硬快响的音乐风格相比，当代流行歌曲浅吟低唱、柔曼抒情更具人情味，因此是人性复归的标志之一；而在多元化的当代审美实践中，通俗艺术与高雅艺术各有各的美，两者不具可比性；企图在理论上扬雅抑俗或通过行政干预手段堵塞流行音乐的发展通道，让当代音乐生活回归已往的革命歌曲大一统局面，在改革开放的今天已绝无可能。为今之计，只有对当代流行音乐创作、表演、流通过程中存在的种种不良现象进行疏导，兴其利而除其弊，才能使它走上健康发展的轨道。

4. 观念更新

关于音乐观念更新的讨论，在1986年由《音乐研究》及其主编赵沨发起，后来众多音乐家参与了这个讨论，《现代音乐思潮对话录》①、《归来兮，批评之魂》②、《把颂神的歌归还给人》③、《音乐观念更新及其自觉意识》④、《面临挑战的反思》⑤等便是其代表性文献。在这场讨论的初期，多数批评家就下列观念及其更新的必要性达成共识：

其一是音乐功能观，必须尽快突破“政治—教育”单一功能观局限，呼唤审

① 作者李西安、瞿小松、谭盾、叶小钢，原文载《人民音乐》1986年第6期。

② 作者居其宏，原文载《人民音乐》1986年第10期。

③ 作者沈尊光，原文载《人民音乐》1986年第10期。

④ 作者居其宏，原文载《音乐研究》1986年第3期。

⑤ 作者戴嘉枋，原文载《音乐研究》1987年第1期。

美功能、娱乐功能的回归,以便建立起审美功能、娱乐功能、教育功能、认识功能、实用功能全方位发展、多样化并存的音乐功能观;

其二是音乐本体观,针对音乐长期沦为政治附庸、已不成其为音乐的事实,音乐观念更新的题中应有之义是:让音乐回归本体,成为名副其实的"艺术的音乐";

其三是音乐价值观,建立起多元化并存、多层次并举的音乐价值观念和评价体系,倡导音乐题材、体裁、语言、风格、技法的丰富性和多样性,承认当代审美结构中听众音乐趣味和接受能力的层次差,鼓励音乐家为满足多层次听众多方面审美需要而作的一切努力。

在 1987 年"5 · 15"座谈会上,另一些批评家奋起反驳,坚决主张用"观念发展"来代替"观念更新"的提法,认为只有"观念发展"才排除了"人为因素"[①],并从根本上否定"观念更新"的合理性,认为鼓吹观念更新就是反对民族传统和革命传统,否定建国以来音乐界在党的领导下所取得的成绩,从而借"观念更新"这个学术题目做政治文章。

5. "回顾与反思"

80 年代中后期中国乐坛的"回顾与反思",有两个契机不能不提:其一是前述广大音乐家对拨乱反正时期中国音协领导人就事论事极为不满,有从根本上对建国以来的音乐历史进行整体性反思的强烈要求;其二是《当代中国》丛书音乐卷的上马和丛书总编辑部关于"不虚美,不掩过"的编写宗旨,遂为这种整体反思要求之成为现实提供了条件。

音乐批评界关于"回顾与反思"的大讨论,从 1985 年底始,至 1989 年上半年止,前后持续 3 年多,在各种报刊上发表文论数十篇。讨论涉及的论域非常广泛,从当代音乐史上某些批判案例(如音乐界的"反右"运动、"拔白旗"运动等)、某些学科(如音乐批评、近现代音乐史研究等)的回顾与分析开始,进而对新中国音乐文化建设中的经验和教训进行历史回顾与理论总结,最后集中在如何看待 30 年代以来苏联"拉普派"和日丹诺夫文艺理论对中国音乐界的深刻影响、如何全面理解和科学对待毛泽东文艺思想这两个核心论题上来。此间发表的代表文献有《面临挑战的反思》[②]、《关于音乐基础理论研究的反思》[③]、《音乐理论

① 1987 年"5 · 15"座谈会有关情况,请参见居其宏:《当前音乐界"热点"问题评述》,《音乐生活》1988 年第 1 期。

② 作者戴嘉枋,原文载《音乐研究》1987 年第 1 期。

③ 作者于润洋,原文载《人民音乐》1988 年第 5 期。

的历史反思》[1]、《一个无法逾越的反思课题》[2]、《从中国音乐史看毛泽东文艺理论》[3]、《苏联历史上对音乐家的两次批判》[4]等。

从上述代表性批评文献看，尽管其中个别篇什也出现了某些过激之词和片面之论，但就其主导方面和论题的尖锐性、敏感性而言，音乐批评界在上述论题的讨论中所取得的一系列重要理论成果，其历史和美学意识、理论批判勇气和学术思考深度均已达到了当时宏观语境下中国音乐界可能达到的最高水平，特别在音乐批评的历史反思方面有较突出的理论贡献。

鉴于改革开放初期音乐批评的整体环境较为宽松，广大批评家怀着对音乐艺术的一片赤诚之心，在面对历史和现实中的重大命题时，表现出崇高的责任感和使命感，精神振奋、思想活跃，在上述五个主题上敢于坦陈己见，彼此之间的论战时有发生且相当激烈；尽管在80年代中期之后出现过借学术话题做政治文章的倾向，但基本上处于“不同主张、各自表述”状态，其总体态势还是平等、积极和健康的，处于“U”形之路的第一高峰期。

二、曲折回流时期：在霸权话语中彰显刚性

从1989年到1992年，就是我们所说的“曲折回流时期”。随着国家改革开放整体形势和宏观语境的骤变，音乐界在改革开放初期空前繁荣与活跃的气氛为之一扫，批评状态和批评品格也在短短两三年内跌入冰点，导致改革开放以来最大的曲折。其主要标志有二：

1. 批评主题政治化倾向的强势回流

以长期迷恋于批评主题政治化为其本质特征、曾在当代音乐批评史上占据霸权—极权话语地位的实用本本主义思潮，虽在改革开放初期依然是一个强大的存在，虽仍在沿袭其惯性思维善于借学术题目做政治文章，但在国家改革开放大势和音乐界思想解放的现实格局中被历史地置于多元批评之一元的地位，得到平等的话语权并受到应有的尊重。

然而，从1989年开始，国家整体形势变化，实用本本主义思潮强势回流，其代表人物重登中国音协领导岗位并利用手中所掌握的权力和报刊，重新占据批评领域的霸权—极权地位，使得政治化的批评主题再次成为这一时期的主流话语，并以“坚持正确舆论导向”为名打压异己的批评主张；在改革开放初期引发

---

① 作者张静蔚，原文载《人民音乐》1988年第6期。

② 作者居其宏，原文载《人民音乐》1988年第9期。

③ 作者梁茂春，原文载《人民音乐》1988年第10期。

④ 作者冯灿文，原文载《黄钟》(《武汉音乐学院学报》)1989年第1期。

热烈争鸣的所有话题——拨乱反正问题、“新潮音乐”及流行音乐问题、观念更新问题、“回顾与反思”问题——均被置放到政治手术台上加以解剖，并从中得出“否定党的领导”、“反对毛泽东文艺思想”、“资产阶级自由化思潮”等极为严重的政治结论，甚至断言对音乐界“资产阶级自由化思潮”的批判是一场“颠覆反颠覆、复辟反复辟、渗透反渗透”的斗争。

这些政治化批评，从观念到语言、从现象到本质都与“文革”极左大批判相类，并在《音乐领域必须坚持社会主义文艺方向》①、《音乐思想座谈会闭幕词》②、《近年来在音乐思想上发生的这场论争的性质及其他》③、《围绕音乐的社会主义道路的一场论战》④、《反历史的反思》⑤、《关于文艺思想理论的几个问题》⑥、《看一张中国音乐的未来的设计蓝图——“多元态势”》⑦、《音乐舆论导向上的严重失误》⑧等批评文献中有十分经典的表述。

2. 霸权—极权话语下的刚性批评

难能可贵的是，即便在这样的肃杀政治氛围之下，以贺绿汀、李焕之、吴祖强为代表的老一辈音乐家和批评家，依然保持自身的人格刚性和学术刚性，坚持按照音乐艺术规律和音乐批评的学术品格来观察、思考、回答新时期以来音乐界出现的一系列理论与实践命题，并对政治化批评的霸权—极权话语做出针锋相对的回应。贺绿汀致 1990 年全国“音乐思想座谈会”的一封公开信明确表明了对这次会议提出的所谓“当前我国音乐创作存在着渗透与反渗透、颠覆与反颠覆、和平演变与反和平演变性质的问题”持强烈反对态度，指出：这样做“实际上是把艺术与政治混在一起，又重新搞从三十年代开始音乐界极左派的那一套给音乐工作者扣帽子、打棍子的故伎，是不得人心的”⑨；《关于当前音乐创作的几点意见》⑩、《冷静估计得失》⑪两文的作者则以中国音协领导者和作曲家的双重身份，对“新潮音乐”产生的历史必然性及其主流、代表性作曲家及其代表性作品作了中肯的专业化分析，得出了肯定性结论；并严肃指出，作为音乐界领导人，应该更新观念，站在时代前列，为音乐创作的繁荣和健康发展多做建设性工作。

---

① 作者晓星，原文载《人民音乐》1989 年第 8 期。
② 作者赵沨，原文载《人民音乐》1990 年第 5 期。
③ 作者厉声，原文载《人民音乐》1990 年第 5 期。
④ 作者晓星，原文载《人民音乐》1990 年第 5 期。
⑤ 作者李业道，原文载《音乐研究》1990 年 2 期。
⑥ 作者贺敬之，原文载《人民音乐》1991 年第 1 期。
⑦ 作者李业道，原文载《人民音乐》1991 年第 1 期
⑧ 作者李正忠，原文载《人民音乐》1991 年第 8 期。
⑨ 转引自中国音乐家协会编：《音乐思想座谈会简报》第 3 期(1990 年 6 月 26 日)。
⑩ 作者李焕之，原文载《中国音乐学》1990 年第 4 期。
⑪ 作者吴祖强，原文载《中国音乐学》1990 年第 4 期。

此外,一批中青年音乐批评家,在其发表于改革开放初期的某些批评文本和主张,被政治化批评严厉批判为"资产阶级自由化思潮"在音乐界的具体表现时,不但在全国"音乐思想座谈会"上敢于坚持自己认为正确的批评观念和主张,对某些学术品格低下的政治化批评进行有理有据的反驳,且在当时发表的批评文本中论述了主体论、反映论与机械反映论的哲学分野,并就当代音乐历史反思和观念更新的必要性、批评家对马克思主义及毛泽东《讲话》应取的科学态度、思潮批评应有的理论气度和学术品格等命题阐发了自己的独立见解,对当时政治批评话语的斗争哲学、无限上纲、压制异己、论理不讲逻辑等痼疾提出尖锐批评。

总起来说,曲折回流时期音乐批评的主流,因政治化批评的卷土重来而乏善可陈;即便是霸权—极权话语下的刚性批评,囿于当时宏观语境,同时也出于论战需要,不得不将关注重点集中在若干政治主题的争鸣、批评态度与方法的辨正以及对自身某些批评观念和主张的重申和辩护诸方面,其历史深度和批判力量较之第一阶段有所减弱,在批评学理的建设与开掘方面建树不多。因此,这一阶段音乐批评的整体状态处于"U"形之路的最低端。

三、后新时期:在众声喧哗中多元争锋

从 1992 年邓小平"南方讲话"至今,就是"后新时期"。以改革开放国策的重新肯定和大力推进为标志,包括音乐界在内的全国各行各业积极进取的社会心态再次被激活,并使音乐批评从"U"形之路的谷底跃上新时期以来最为繁荣昌盛的新阶段;围绕音乐界一系列历史与现实、理论与实践命题,在各种批评观、历史观和价值观之间展开了热烈而富有建设性的深度探讨和争鸣,使得这个阶段的音乐批评呈现出众声喧哗、多元争锋的特点。

这一阶段引人关注的主要批评焦点是:

1. 关于"20 世纪中国音乐发展道路"的论辩

在"20 世纪中国音乐发展道路"问题上的论辩,始于 1986 年的兴城会议。当时一些中青年理论家提出,从 20 世纪初萧友梅、刘天华所走的一条"全盘西化"道路,构成了 20 世纪中国音乐史上最大的战略失误。这一结论甫一提出,立即引起广泛质疑。此后,围绕这个论题的争论此起彼伏,在整个新时期延绵不绝,特别是联合国教科文组织提出"保护人类非物质文化遗产"、倡导各国文化多样性之后,这一争论至今犹烈。

以《二十世纪国乐思想的“U”字之路》①、《中国近现代音乐教育之得失》②、《中国音乐文化发展主体性危机的思考》③、《解开殖民与后殖民的“死结”,走向文化平等的音乐对话》④为代表的文论,以西方学者提出的“音乐价值相对论”为理论武器,以“欧洲文化中心论”为主要攻击目标,对20世纪中国新音乐的创作、表演、教育、理论研究诸领域中存在的所谓“全盘西化”问题、“后殖民主义”问题提出了措词严厉的批评,从而得出整体否定的结论。上述文本对20世纪中国音乐在中西关系处理中实际存在的大量弊端进行了深入思考,其中渗透着对中国音乐民族特性和深厚传统及其当代延续的深切关注和种种忧虑,体现了一切有责任心的音乐批评家不苟于时论的历史使命感和学术勇气。

这些主张和结论在音乐界激起巨大波澜,剧烈争论不可避免。此间发表的《近代中外音乐交流的“全盘西化”问题》⑤、《全面的现代化,充分的世界化:当代中国音乐的必由之路》⑥、《面对二十一世纪的大辩论——评1997年关于〈二十世纪中国音乐之路〉的论争》⑦、《建立以人为本的音乐发展观》⑧等文,从不同的理论向度出发,以20世纪以来中国专业音乐坚持“中西结合、兼容并包”的道路及其巨大成就和基本经验为主要论据,对关于“全盘西化”的指摘及所谓“后殖民批评”进行了全方位的、有理有据的反驳。

当然,也有批评家在《中西并存,互用互补——二十世纪中国音乐发展道路的回顾与反思》⑨一文中指出,音乐界在这个问题上的争论,“仅具有一种求真的理论意义。它既不能改写一百年来中国新音乐业已走过的历史,也不能改变当今中国音乐存在的表达方式,更不可能决定新世纪中国音乐未来的发展方向。”

3. 关于音乐创作思潮的争论

曲折回流时期政治化批评给予音乐创作的负面影响是巨大的,最重要的表现是作曲家畏首畏尾,创造力严重萎缩,新作品数量锐减。到了后新时期,音乐创作渐趋活跃,一些作曲家和批评家围绕相关创作命题展开了热烈的争论,其中影响最大的共有三起:

其一是所谓“谭卞之争”。

---

① 作者沈洽,原文载《音乐研究》1994年第2期。
② 作者王耀华,原文载《音乐研究》1994年第3期。
③ 作者管建华,原文载《音乐研究》1995年第4期。
④ 作者管建华,原文载《中国音乐》1997年第3期。
⑤ 作者冯文慈,原文载《中国音乐学》1997年第2期。
⑥ 作者邢维凯,原文载《中国音乐学》1997年第4期。
⑦ 作者梁茂春,原文载《音乐周报》1998年3月13日第3版。
⑧ 作者居其宏,原文载《艺术广角》1999年第4期。
⑨ 作者王安国,原文载《人民音乐》1999年第4期。

从80年代初开始，谭盾一直是“新潮音乐”中风头最劲的人物。后移居美国，孜孜不倦地致力于先锋派音乐的探索，在欧美被当作中国先锋派音乐的主要代表，影响很大。2001年，他的《“永恒的水”》和《“卧虎藏龙”》两场个人音乐会在京演出，在听众和同行中引起不同凡响。对此持批评态度最烈者，就是卞祖善。卞氏属我国第二代指挥家，他对谭盾作品的批评非自今日始。早在1995年，卞氏便公开撰文将谭盾对于现代作曲技法的种种探索和实验比喻为“皇帝的新衣”①。2001年秋，某电视台将谭卞二人约到一起，就谭盾音乐会的评价问题进行现场对话和访谈。其间二人话不投机，谭盾拂袖而去，访谈不欢而散。该节目播出后，成为轰动文艺界的一大新闻事件，论战亦因此而起。参与论战的主要是作曲家和批评家，双方的焦点集中在如何评价谭盾的现代技法探索、如何认识西方先锋派音乐对于中国当代音乐创作的影响。从参战者的观点看，大致可分为“挺谭派”和“挺卞派”两派。具有代表性的文本有：《向谭盾及其鼓吹者挑战》②、《魔鬼还能回到瓶里去吗?》③、《墙外开花墙内骂》④、《从钟馗捉鬼谈起——答金湘先生》⑤、《新世纪创作思潮的激情碰撞》⑥等。

其二是关于“第五代作曲家”的争论。

这场争论主要在两位作曲家——王西麟与郭文景——之间展开。论战起因于郭文景2003年在国内首演的两部室内歌剧《夜宴》和《狂人日记》。对此，王西麟发表《由〈夜宴〉〈狂人日记〉到对“第五代”作曲家的反思》⑦一文，对郭文景的《夜宴》、《狂人日记》及陈其钢的《蝶恋花》等作品提出措词激烈的批评，进而对“第五代作曲家”近年来的创作状态及其理论批评表示不满，并向郭文景等提出千万不要变成“技术大师，思想侏儒”，千万不要把孱弱、苍白、贫乏、冰冷、卑贱拿来自我欣赏无限陶醉，千万不要以为自己会天然地不受权势和商业的污染而无须不断补充自己的人文资源等忠告。不久郭文景撰文⑧反驳，指出在创作题材选择上写什么和怎样写是作曲家的自由，艺术评论不能横加干涉；并认为在王西麟批评中存在着“情绪化的怒吼不绝，但理性的思辨太少”的“伤兵情结”。此后，王西麟再次撰写长文，对郭文景的批评做出了更全面更深入的回应。

这场争论所涉及的命题，其本质不在于“创作自由”或批评态度问题，而是

---

① 卞祖善：《关于“20世纪华人音乐经典”及其他》，《人民音乐》1995年第12期。
② 作者卞祖善，原文载《人民音乐》2002年第3期。
③ 作者金湘，原文载《音乐周报》2002年4月26日、5月3日。
④ 作者梁茂春，原文载《音乐周报》2002年6月7日。
⑤ 作者卞祖善，原文载《人民音乐》2002年第6期。
⑥ 作者居其宏，原文载《人民音乐》2005年第5期。
⑦ 原文载《人民音乐》2004年第1期。
⑧ 原文题为《谈几点艺术常识，析两种批评手法》，《人民音乐》2004年第4期。

包括郭文景和谭盾在内的“第五代作曲家”,作为思考的一代、探索的一代、“离经叛道”的一代,当初是以强烈的批判意识登上中国乐坛并赢得多数同行的尊敬、支持和赞誉的,他们80年代的作品,在许多方面代表着中国知识分子对祖国、对历史、对中西哲学和文化传统及其当代现实的思考结论和艺术成果。时至今日,在“第五代作曲家”中,究竟有多少人还在保持当初那种批判意识和勇不可当的锐气,究竟还有多少人能够有意识地主动承担起自己肩负的历史责任呢?在这个问题上,“第五代作曲家”将何以处之?如何自处?这完全取决于各人的自我定位和历史选择。再说,音乐创作无禁区,大千世界林林总总,什么都可以写,然而一旦成为音乐创作的对象,就要把它们按照音乐艺术规律组织进一个有序发展的音乐结构和音乐形式之中,给以艺术的表现;如果“创作自由”和“题材选择自由”到连这一点也不顾的程度,其创作究竟是出于表达的“真诚”还是别的动机就令人生疑了。

其三是关于“新世纪中华乐派”的争论。

新世纪以来,作曲家金湘多次撰文倡导“中华乐派”,理论界首先做出积极回应的是赵宋光。不久,赵宋光、金湘、乔建中、谢嘉幸发表《“新世纪中华乐派”四人谈》[①],大张旗鼓地亮出“新世纪中华乐派”的旗帜,并从哲学基础、美学特征、传统渊源、技术构成等4个方面论述了“新世纪中华乐派”形成的条件。此文发表后,立即引起不同反响。2003年9月26日,中国艺术研究院音乐研究所主持召开“‘新世纪中华乐派’大家谈”座谈会,绝大多数与会者对“新世纪中华乐派”的提出表示支持,并从哲学、工艺学以及20世纪中国音乐发展历史与当代现实等角度论证了这一口号提出的必要性和紧迫性。会议重申,“新世纪中华乐派”不是一个组织、不是一个机构,而是一种思潮、一种态势,要把这个口号在音乐界喊响,所有中国音乐家都应当朝中国音乐复兴的方向努力[②]。著名作曲家朱践耳致信金湘表示支持,同时也提出了“先经营,后挂牌”的建议,认为作曲家在创作风格、语言、技法等方面享有充分自由,似无必要用某种框框加以限定[③]。海外华人作曲家储望华首先站出来明确表示“唱反调”[④],认为“新世纪中华乐派”及与之相关的“走出西方”提法,是“自设樊笼,自我限定,自我制约并制约他人,也是自我否定”,因此“无法接受”。也有批评家撰文指出,这一口号以“欧洲文化中心论”为其立论根据,把“西方眼光”、“西方标准”当作建立“新世纪中华乐派”的对立面,使得“新世纪中华乐派”的理论基础发生偏斜;他们提出

---

① 原文载《人民音乐》2003年第8期。

② 李岩:《“新世纪中华乐派”大家谈》,《天籁》2003年第4期。

③ 朱践耳:《致金湘》,《人民音乐》2004年第1期。

④ 储望华:《读〈“新世纪中华乐派”四人谈〉之杂感》,《人民音乐》2004年第2期。

的"走出西方"口号,更是指出了一个错误的发展方向[①]。2006 年 10 月,在中国音乐学院举行"新世纪中华乐派论坛",会场上不同意见的争论更为激烈。会后发表《岂一个"乐派"了得》[②]、《"宏大叙事"何以遭遇风险》[③]等文,从不同角度提出了商榷意见。

这场争论的分歧主要集中在以下几个命题上:

其一,对"新世纪中华乐派"的理解,是特指音乐创作流派,还是将创作、表演、教育和理论研究统统囊括在内的"新世纪中华音乐的整体走向"?

其二,"走出西方"提法的科学性如何?将它作为"新世纪中华乐派"的理论前提、历史前提和现实前提,是否切合中国音乐在 20 世纪的历史面貌和新世纪未来发展的需要?

其三,在倡导文化多样性和多元文化观的 21 世纪,中国音乐家应如何科学总结 20 世纪中国音乐在处理中西关系上的历史经验,从而将自己的历史观念、文化观念和音乐创作观念建立在多元、开放、自主、自觉的理论基点之上?

4. 关于"重写音乐史"的论战

早在 1988 年,受文学界"重写文学史"的启发,音乐界也提出了"重写音乐史"这个命题[④]。但因此后不久的宏观语境之变,未能深入展开。2002 年,戴鹏海旧话重提,发表《"重写音乐史":一个敏感而又不得不说的话题——从第一本国人编、海外版的抗战歌曲集及其编者说起》[⑤],并将重写的对象限定在一本被国内各高等音乐院校普遍采用的中国近现代音乐史教科书上。此后,《中国音乐学》、《中央音乐学院学报》、《音乐艺术》、《黄钟》、《人民音乐》、《音乐周报》等多家音乐专业报刊杂志分别刊登文章,就此展开讨论,在不到四年时间里,专门讨论此问题的文章达 20 余篇,其中代表性文献有:《从"重写文学史"到"重写音乐史"》[⑥]、《重写音乐史——一个永恒的话题》[⑦]、《为"重写音乐史"择定正确的突破口——读冯文慈先生提交中国音乐史学会福州年会文章有感》[⑧]、《戴鹏海文章〈还历史本来面目〉读后感》[⑨]、《史观检视、范畴拓展与学科扩张——陈聆群、汪毓和两篇文章读后谈"重写音乐史"》[⑩]、《历史的批判与批判的历史——由

---

① 居其宏:《新世纪创作思潮的激情碰撞》,《人民音乐》2005 年第 5 期。

② 作者伍国栋,原文载《人民音乐》2007 年第 2 期。

③ 作者居其宏,原文载《中国音乐学》2007 年第 2 期。

④ 戴鹏海:《两点质疑致成于乐先生》,《人民音乐》1988 年第 11 期。

⑤ 此文发表于《人民音乐》2001 年第 1 期。

⑥ 作者陈聆群,原文载《黄钟》2002 年第 2 期。

⑦ 作者梁茂春,原文载《黄钟》2002 年第 3 期。

⑧ 作者陈聆群,原文载《音乐艺术》2002 年第 4 期。

⑨ 作者汪毓和,原文载《音乐艺术》2002 年第 4 期。

⑩ 作者居其宏,原文载《中国音乐学》2003 年第 4 期。

"重写音乐史"引发的几点思考》①、《重读"重写音乐史"文论之误释》②等。

在这场讨论中所涉及的问题,主要包括"重写音乐史"的性质、目的和对象,音乐史研究和写作中的史观、史料、史实、史笔,历史教科书与一般史学著作的联系与区别,以及史学家应如何直面某些历史失误的当事人等问题。

值得注意的是,此前曾在中国乐坛纵横驰骋三年之久的政治化批评及其霸权—极权话语不得不从整体上作战略退却,但也不甘于就此放弃其话语权,此间曾就"新潮音乐"、"观念更新"、"与国际接轨"、"淡化政治"及《当代中国音乐》一书中若干史实等话题先后发表过《评新潮交响乐》③、《关于讲政治》④、《应该怎样开展批评与讨论》⑤、《社会主义音乐事业的初期建设》⑥、《欢呼人民共和国50周年》⑦、《再谈史实和史德》⑧、《〈当代中国音乐〉的史学问题》⑨等篇什,以宣示其一贯的批评理念。作为多元批评中的一元,此类批评在多元语境下已丧失霸权—极权地位,除引起个别争鸣外,很少有人关注,实际已被边缘化。

总的说来,后新时期的音乐批评在许多重要理论与实践命题上指名道姓的争论与辩驳络绎不绝,各种批评观、历史观和艺术观都得到了平等的话语权和发表权;即便彼此间的碰撞与交锋十分激烈,也依然恪守批评的基本品格和规范,将各自的主张当作多元争锋中的普通一元、众声喧哗中的一个声部来看待,在后新时期共同演出一曲多声部音乐批评大合唱。

新时期音乐批评的四大母题

在新时期音乐批评史的每一阶段,各有其特定的关注焦点与批评主题,然而围绕其中的中西关系、古今关系、雅俗关系和音政关系这"四大母题",在各种批评观念和价值取向之间爆发了激烈论战,由此构成了纵贯新时期音乐批评史的壮阔景观。

---

① 作者冯长春,原文载《中国音乐学》2004 年第 1 期。

② 作者余　峰,原文载《中国音乐学》2006 年第 3 期。

③ 作者石城子,原文载《音乐研究》1996 年第 2 期,《文艺理论与批评》1996 年第 3 期。

④ 作者李正忠,原文载《音乐研究》1997 年第 1 期。

⑤ 作者求实,原文载《音乐研究》1999 年第 2 期。

⑥ 作者孙慎,原文载《音乐研究》1999 年第 3 期。

⑦ 作者赵沨,原文载《音乐研究》1999 年第 3 期。

⑧ 作者赵沨,原文载《音乐研究》1999 年第 4 期。

⑨ 作者赵沨、孙慎,原文载《音乐研究》2000 年第 2 期。

一、中西关系

在20世纪中国音乐发展史上，中西关系是一个绵延不断、常谈常新的核心主题。从新中国成立到改革开放之前，举凡此间发生的所有思潮论争与批判运动，都在各自意义上与认识和处理中西关系的严重分歧有关，而且通常都是以批判“全盘西化”、“洋奴哲学”和“盲目崇洋”的伟大胜利而告结束。

到了新时期，围绕这一主题的争论，经历了由政治视角向学术视角转型的艰难过程。从早期的拨乱反正开始，曲折回流时期政治化批评对“回顾与反思”及“新潮音乐”、流行音乐的批判，到后新时期李正忠、石城子的政治批判话语，都是从政治视角来看待音乐艺术中的中西关系并得出政治结论的；作为沿袭了既往阶级斗争思维的批评理念，在整个新时期音乐批评史上始终是一个现实的存在，但在后新时期则逐渐走向衰微。而中西关系争论中的学术视角，在整个新时期同样也是一个现实的存在，且越来越成为论战各方的共同视角。此间发生的“20世纪中国音乐发展道路”的论辩、刘靖之《中国新音乐史论》的争鸣、杜亚雄《中国民族基本乐理》的争论、蔡仲德“向西方乞灵”的讨论以及“新世纪中华乐派”的讨论等等，中西关系一直是其中最被关注的焦点话题。

一部分理论家和批评家从20世纪中国音乐发展历程中发现问题、寻取教训并得出结论说，“欧洲音乐中心论”已渗透到音乐创作、表演、教育及理论批评等所有方面，20世纪中国新音乐的成就是“按西方人的眼光，依照西方文化的标准而获得的”，导致中国音乐“基底已经西化”，“全盘西化”在中国“取得了事实上的胜利”，中华音乐“母语”失落，从整体上陷入“自性危机”；20世纪中国音乐创作经历了“抄袭、模仿、移植”三个阶段，即便像钢琴曲《牧童短笛》、大合唱《黄河》、小提琴协奏曲《梁祝》这些被中国广大听众引为骄傲的音乐作品，也是按照西方和声和曲式等西方音乐表现体制创造出来的，因此均不是真正的中国音乐。而实现中国音乐全面复兴的唯一出路，在于“应该摸索一条如何‘走出西方’的路子”，更深入、更扎实地学习我国传统音乐的美学原则和表现体制，强化中华母语在当代音乐创作、音乐教育、理论批评、表演艺术及社会音乐生活中的主体地位。

对于上述意见，更多批评家持有异议。他们指出，华夏音乐在与外国、外族异质文化的交流中发展流变进而形成自身的文化特质，在中国音乐史上是一个基本事实。20世纪初中国音乐家所选择的“中西结合、兼容并包”道路，尽管过程曲折、问题不少，却在整体上实现了中国音乐由传统向现代的战略转型，因此功不可没、成就辉煌。人们从《牧童短笛》等作品中只看到西方和声和西方曲

式，却对渗透其中的中国情趣、东方神韵充耳不闻，反映出某些批评家审美意识及批评方法的偏颇。而百余年来"中西结合"的全部实践，乃是当今讨论中西关系的历史前提和现实前提；脱离这两个前提谈论"走出西方"，无异于拔着头发离开地球。当代音乐家的任务是从既往处理中西关系的全部实践中科学总结其经验、深刻吸取其教训，使"中西结合"道路在新世纪走得更为清醒和自觉，而不是根本否定这条道路去另辟蹊径。实际上，信息时代的文化自觉，其根本要义是顺应各国、各民族之间文明平等交往的世界大势，任何文化都不可能在封闭环境中获得纯然自足的发展。至于某些批评家为了立论的需要而放弃其一贯坚持的"音乐价值相对论"立场，从反对"中国音乐落后、欧洲音乐先进"转而千方百计论证"中国音乐先进、欧洲音乐落后"，不但从理论上陷入自相矛盾的逻辑怪圈，也在事实上与中西音乐的基本形态相违背。

值得注意的是，在当今中西关系的讨论中，有人将音乐界关于中西关系的争论置于"后殖民批评"的语境中，认为"后殖民主义世界观主要以西方现代观为标准，通过知识话语对第三世界进行特殊意识形态的控制，并维持西方知识话语权力结构而不断产生和再生产与之相适应的殖民主体，使第三世界因无法形成和表达自己独立的主体和历史意识，只能跟从和屈服于西方意识形态，这自然也无法伸张第三世界文化和知识与西方的平等关系"①。与此同时，有的批评家将"五四"以来的中西关系置放到政治平台上加以解读，认为"五四运动的最大问题，是将封建专制当成中国文化传统的全部，从而全面贬低、否定进而全面反叛传统"②。我以为，这种重新将学术讨论政治化和意识形态化的动向，乃是从"政治冷战思维"横移过来的"文化冷战思维"。从这个角度来理解"文化安全"概念是十分危险的，因为包括音乐在内的文学艺术，是国家软实力的重要载体；中国当代文化要在文化的国际竞争中确立自己的独立地位并以自身的不可替代性和独特魅力贡献于人类文化，其根本之道是拓宽文化建设的国际视野，在承认中国文化独特价值的同时承认人类文化的普世价值，在传承发展中国传统文化精髓的同时吸纳人类文化的一切优秀成果，才有可能使当代中国文艺健康并强盛起来；与武力征服的外在强制性有所不同，精神产品必须仰仗多元开放的、民族特色和时代特色同样鲜明的、对人的精神世界具有强烈冲击力和感染力的无形魅力去吸引并征服国内外广大受众。采取消极的民族文化保护主义政策，非但不能提高其国际竞争力，反而会将国内文化市场拱手相让给欧美强势文化，所谓"文化安全"至多也只是良好愿望。

---

① 管建华：《解开殖民与后殖民的"死结"，走向文化平等的音乐对话》，《中国音乐》1997 年第 3 期。

② 谢嘉幸：《走出西方》，见香港作曲家联会编《华人作曲家音乐节研讨会论文集》，后全文发表于《音乐与表演》2007 年第 1 期。

二、古今关系

音乐艺术中的古今关系，在建国后 17 年及“文革”中，其外在形式往往体现为对音乐创作题材选择和作品内容的限定。所谓“革命化”、“大写十三年”、“密切配合当前政治任务”等口号的提出以及毛泽东关于文学艺术的“两个批示”，其重点就是要把当时音乐创作中古今关系原本早就严重失衡的“厚今薄古”彻底扭转为“惟今无古”。从音乐创作的内在要素看，古今关系常常又表现为内容与形式的关系，毛泽东提出的“社会主义的内容、民族的形式”便是如此。当然，在另一些情况下，古今关系则是指当代创作与传统文化的关系，毛泽东制定的“古为今用”方针即此义也。在所有这些问题上，上述关于古今关系的官方阐述都决定了当时音乐思潮和批评的价值观和方法论。

新时期音乐批评视野中的古今关系，除了少数批评家在早期依然沿袭上述习惯理解和习惯思维进行他们的批评实践之外，绝大多数批评家和批评文本都把热切关注的话题集中在当代音乐创作与传统文化遗产相互关系的科学处理上；尤其是近年来，围绕“民族音乐文化的传承与发展”主题，不同主张之间展开了热烈的讨论和争鸣。

针对目前我国关于人类非物质文化遗产保护中实际存在的“保护性破坏”、“开发性破坏”及“创新性破坏”等不良倾向，有批评家指出，对传统文化要怀有一颗“敬畏之心”，在处理传承与发展的相互关系上，要“重在保存，慎言发展”；更有人认为，传承与发展，“分则双美，合则两伤”。

对此，有批评家提出“传承发展和谐论”命题与之商榷，认为，作为民族传统文化活体生命之一的我国传统音乐，其自身演变过程就是一部传承与发展合为一体的历史——在传承中不断发展并在发展中得以传承，在这里，传承与发展在协同互动中达于和谐，因此两者关系的常态是“合则双美，分则两伤”；而当代音乐家在处理古今关系时，同样要把民族传统文化的传承及其在当代创作中的发展看作是同等重要的两大使命，在传统文化面前，既不做“败家子”，也不做“守财奴”，而是要在继承传统文化精髓的基础上创造出既不同于西方音乐、也不同于我国传统音乐、具有新的时代特色和中国精神的当代音乐文化。因此，采取一切有效措施保护和珍存传统文化瑰宝，弘扬民族文化传统，以增强全民族的文化认同感和凝聚力，其战略意义巨大；但对于当代音乐创作而言，传承是基础，发展是目的，“古为今用”方针的要义正在此处。要知道，除了博物馆式的原样保存之外，民族传统文化还有另一种传承方式，这就是在当代音乐创作中融入传统文化的血脉——无论是《牧童短笛》、《黄河》大合唱、小提琴协奏曲《梁祝》，还是金

湘的歌剧《原野》、朱践耳的《第十交响曲》,都是通过专业音乐创作将传统文化因子有机融汇其中的;对于我国音乐文化未来建设而言,这是一种积极的、具有前瞻性的传承方式。因此有批评家指出,当代音乐家承担的任务有二:其一是接过传统的薪火,让其代代相继、传之久远;其二是在中华文化史上打上我们这个时代的创造印记,谱写属于当代人的新篇章,为中华文化的继续发展增添新的薪火[①]。

在这场古今关系的讨论中,也有批评家将古今关系与中西关系联系起来,指出“很长时间以来,我们已经潜移默化地接受‘西方化’等于‘现代化’的认识,习惯于将中西关系等同于古今关系。”[②]这个观点也是可疑的。因为,按照中国人的正常理解,前者指的是中国文化和西方文化的关系,后者指的是中国传统文化和现代文化的关系。为此,毛泽东提出“古为今用”、“洋为中用”这个方针,把两者之间的区别说得清清楚楚,并没有出现将两者混同起来的不良“习惯”。而且,我们所说的“现代化”,是20世纪以来中国音乐界在实践“洋为中用”、“古为今用”方针过程中的一系列成果,它们既非纯然“西化”、也非纯然“古化”的产物,而是“中西结合”、“古今结合”的当代艺术结晶。

三、雅俗关系

雅俗关系,是中国音乐史的一个永恒话题,而崇雅鄙俗则在中国主流审美意识中有着深厚的传统。30世纪30年代以来,中国共产党人从根本上颠覆了这一传统观念,自毛泽东《新民主主义论》提出“民主的、民族的、大众的”文化观、《延安文艺座谈会上的讲话》提出“我们的文艺是为工农兵而创作而利用的”、60年代提出音乐舞蹈的“革命化、民族化和群众化”之后,民族民间音乐和专业创作中的通俗体裁——革命群众歌曲、中小型合唱、儿童歌曲、民族歌剧等便得到了高度重视和极大发展,对音乐艺术在广大群众中的普及起到了不可替代的积极作用。可惜,在不少情况下,这种对音乐通俗风格、通俗体裁的大力提倡往往是以对于某些高雅音乐品种——交响乐、室内乐、艺术歌曲、严肃歌剧——的贬抑乃至打压为代价的,甚至将艺术中的雅俗关系直接转换为无产阶级与资产阶级的“阶级斗争”。长此以往,便将毛泽东关于“普及”与“提高”辩证关系的论述置于脑后,并在当时社会审美意识中形成一股“崇俗鄙雅”的风气。

在改革开放新时期,由于“新潮音乐”和流行音乐的崛起,使得音乐中的雅

---

① 居其宏:《辩证思维与传承发展关系论》,《音乐与表演》2007年第2期。

② 谢嘉幸:《走出西方》,见香港作曲家联会编《华人作曲家音乐节研讨会论文集》,后全文发表于《音乐与表演》2007年第1期。

俗关系重新成为各方密切关注及热烈争论的核心话题。

针对只有极少数人能够接受的“新潮音乐”，部分批评家以人民大众的审美趣味为标准来衡量，认为这种音乐风格怪诞、语言艰涩，脱离时代，脱离群众，因而加以否定；针对拥有广大听众群的流行音乐，这些批评家又以高雅艺术、严肃音乐为标准，认为这种音乐格调低下、迎合庸俗趣味，同样加以否定；与此同时，他们又将所谓“雅俗共赏”奉为音乐中的理想境界而竭力加以推崇。这种雅俗关系观，反映了少数批评家审美评价的错位。

对此，多数批评家指出，音乐艺术中的雅俗关系，只是风格判断的标准而非价值判断的标准，雅有雅趣，俗有俗趣，两者都是美，各有各的受众群，对音乐艺术中不同风格和品种进行价值判断，在理论上是错误的，在实践中是有害的；事实上，不同题材、体裁和风格的高雅音乐、通俗音乐、雅俗共赏音乐在当代音乐生活中各就各位，共存共荣，既是当今时代多元审美的题中应有之义，也是一个健康社会健全的艺术生态。

新时期音乐界关于雅俗关系的争论，在整个 80 年代到 90 年代前期达到高潮，至 90 年代中后期之后，这一争论表面看已渐趋平息，但在文艺体制改革实践中，出现了一种不问青红皂白将所有艺术院团和不同艺术品种一律推向市场且“生死由之”的做法，其内在理论却包含着一种极端危险、极其有害的“扬俗抑雅”倾向，实际上是想通过市场机制逃避国家对于高雅艺术不可推卸的扶持责任。所幸，在经历了几年失败的实践之后，这种做法终于得到遏制，但在雅俗关系处理上的形而上思维至今却依然在某些地方、某些领域肆虐。

四、音政关系

所谓“音政关系”，即音乐与政治的关系。与新时期音乐批评的另三个母题相比，这一母题更是一个纵贯古今的宏大叙事，从儒家的“礼乐观”中的“审乐以知政”、“声音之道与政通焉”，到毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》，无不把音乐与政治紧紧捆绑在一起加以观察，并由此衍生出一系列重要命题。新中国音乐史上的许多思潮论争和批判事件，事实上都不同程度地因音政关系而起。新时期的批评家们将这一母题直接置放到拨乱反正、解放思想的宏观语境中进行观察，因此话题尖锐而敏感，引发的争论也极为激烈。

鉴于 30 年代以来音政关系史上许多宝贵的历史经验和沉痛教训，特别是毛泽东关于文学艺术的“两个批示”以及此后音乐艺术沦为“四人帮”阴谋文艺工具的事实，大多数参与讨论的音乐家和批评家就音乐艺术的阶级性及“共同欣赏”问题、音乐艺术的自身规律和独立品格问题，以及音乐与政治、阶级、政党、

领袖、社会生活的相互关系发表了一系列有价值的学术创见。他们指出单一"武器论"、"工具论"、"紧密配合政治任务论"在理论阐述中的偏颇和实践中对音乐艺术的戕害,以音乐艺术的主体性和能动反映论为思想武器,反对音政关系中的庸俗社会学和机械反映论,提出"淡化政治"、强化音乐独立品格的主张,要求将音乐从长期政治附庸地位中解放出来,惟其如此,才能真正解放音乐艺术生产力,使之成为具有独立生命的、表现人类灵魂的语言。

一部分习惯于用阶级斗争学说和文学艺术的意识形态性来观察音政关系的批评家,自然沿袭某些权威文献中的权威论断,来证明阶级社会中的音乐艺术必须是阶级斗争工具,超阶级、超政治的音乐艺术并不存在;即便在改革开放形势下,新时期的音乐艺术必须坚持社会主义方向和社会主义道路,所谓"淡化政治"实际上是脱离社会主义政治,所谓"主体性"实乃哲学上的主观唯心主义,某些人对所谓"机械反映论"的批评其实将矛头直指马克思主义反映论。从这些观点出发,他们甚至从国际政治斗争的视角来解读"新潮音乐",并公然宣布从中听出了"颠覆反颠覆、渗透反渗透、演变反演变"这样的政治信号,而流行音乐则成了散布资产阶级腐朽人生观和价值观的音响载体。时至 90 年代中后期,依然有批评家撰文坚持这种政治视角和政治结论。

新时期批评界这场关于音政关系的论战,从理论上说没有定论也没有赢家,但这一时期的创作、表演和音乐生活的审美实践却为这场争论作出了阶段性结论。

围绕中西关系、古今关系、雅俗关系、音政关系这四大母题,在音乐批评界所发生的论战和争鸣,除了曲折回流时期这个特殊阶段之外,各种思潮和主张都得到了平等的话语权和发表权,因此基本态势是健康的;而取得的理论成果在整体上也是积极的,在已往观念框架内出现了较多的理论突破和建树。当然,中西关系依然是四大母题中的第一母题,批评界在这个问题上的争论非但不会止息,反而会因非物质文化遗产保护和国家文化安全等重大命题的提出而必将在未来若干年内成为各方关注的焦点,争论之益发激烈、理论之渐趋深化、论域之更加广阔、走向之扑朔迷离甚至会远远超出我们的预期。

新时期音乐批评的四项建树

新时期的音乐批评家密切关注音乐创作、音乐表演、音乐教育、音乐学研究诸领域的新成果、新现象和新问题,力图通过自身的批评活动介入当代音乐文化的建设进程以实现与上述诸领域的良性互动,并开始深入思考并尝试建构本学科的基础理论框架。

一、基础理论建设

自拨乱反正始，至80年代中后期"回顾与反思"，是新时期音乐批评基础理论建设的第一个高潮。当时，不少批评家对30年代以来音乐批评基础理论薄弱导致批评实践中弊端频出有切肤之痛，于是从音乐批评功能观和价值观的反思入手，结合各阶段正反两方面的音乐批评实践，开始探讨批评的性质、对象、标准、种类、观念、方法、视角及其在音乐文化建设中的地位和作用、批评家的职业素养等元理论问题，当时出现的理论成果，其主要着眼点集中在使音乐批评摆脱政治附庸地位、构建自身独立品格及批评环境的改善方面。

曲折与回流时期的音乐批评，因政治化批评的强势回流而陷入低潮。此间占主流地位的批评话语，不但在元理论建设方面毫无建树，而且重蹈"文革"批判覆辙，悍然嘲弄和践踏公认的批评法则。

到了后新时期，音乐批评元理论建设进入第二个高潮期。其主要标志是批评史论研究的空前繁荣。此间，在20世纪中国音乐批评史研究方面的重要成果是明言的博士论文《20世纪中国音乐批评导论》[①]、冯长春的博士论文《中国近代音乐思潮研究》[②]；此外还有相当数量的与我国近现代音乐批评史主题相关的博士或硕士论文已通过答辩。这些论著从不同角度对20世纪不同阶段、不同主题的音乐批评进行历史脉络的梳理、经验教训的总结，阐发了作者对音乐批评若干元理论问题的关注和思考。而明言的《音乐批评学》[③]和冯效刚的《音乐批评导论》[④]，则是我国音乐学者搭建音乐批评元理论框架的最初尝试。虽然这两部专著各有各的成就也各有各的问题，但却有一个共同点：对中国和西方的音乐批评史进行了程度不等的梳理，对涉及音乐批评元理论的诸范畴——音乐批评的性质、对象、目的、功能、过程、标准、类型、方法、批评主体、批评风格及个性等——做了力所能及的阐述，也提出了一些有价值的见解和结论，为音乐批评的学科建设框架描画出一个可以触摸的轮廓。相信这些学者或后世学者若能沿着这个方向继续前行，那么，构建"音乐批评学"科学化系统化的架构、进而使音乐批评真正成为音乐学中一个具有独立品格的分支也就并不遥远了。

---

① 明言：《20世纪中国音乐批评导论》，北京：人民音乐出版社2002年版。

② 冯长春：《中国近代音乐思潮研究》，北京：人民音乐出版社2007年10月版。

③ 明言：《音乐批评学》，北京：中央音乐学院出版社2003年12月版。

④ 冯效刚：《音乐批评导论》，合肥：安徽文艺出版社2002年7月版。

二、批评队伍建设

建国以后至“文革”之前的音乐批评队伍,大致可分为三种类型:一是由中国音协及其各地分会无明显专业特长的音乐官员为主体的批评家,例如吕骥、赵沨、李业道、孙慎、夏白等人,不妨以“官员批评家”名之;二是各专业领域音乐家兼任的批评家,如贺绿汀、李凌、李焕之、郭乃安、汪立三等人,不妨以“兼职批评家”名之;三是以工农兵为主体的业余批评家。在上述三种人中,官员批评家是当时批评界的主宰,业余批评家对之有强烈的依附性;而兼职批评家则常常成为前两者猛烈攻伐的靶子。

进入新时期以来,官员批评家和兼职批评家依然是批评队伍的主体,并增加了许多新生力量,但批评队伍的构成发生了两个有积极意义的变化:其一是由于在我国音乐学学位教育中新设“音乐批评”和“中国当代音乐研究”这两个方向并培养出新一代博士和硕士,职业批评家开始登上乐坛;其二以是工农兵为主体的业余批评家已经退出历史舞台,而被大量活跃在娱乐行业的记者和乐评人所取代。由此,新时期音乐批评队伍出现官员批评家、兼职批评家、职业批评家和乐评人这四个不同的板块,围绕新时期音乐生活中新出现的各种理论与实践命题,他们之间的种种互动、碰撞和论战,开辟了音乐批评的“战国时代”。

从年龄结构看,像于润洋、冯文慈这样的老一代批评家依然活跃在批评舞台上并经常奉献出具有真知灼见的批评文献,众多壮年批评家的强势崛起,更为新时期的音乐批评构筑起一道灿烂景观;随着音乐学学位教育的蓬勃发展,一批拥有博士和硕士学位的中青年批评家也开始在音乐批评领域崭露头角并挥洒他们的情思与才华,只要他们严于律己并保持其学术探索的勇气、锐气、韧性和刚性,无需多久,必会成为我国音乐批评的主力。

从音乐批评的视野看,新时期音乐批评所涉猎的领域不仅涵盖了创作(含专业创作、业余创作和流行音乐创作)、表演(含音乐会演出、剧场演出和电视演出)、教育(含专业音乐教育、普通学校音乐教育和社会音乐教育)、出版(含图书出版和音像制品出版)及社会音乐生活的方方面面,而且在音乐学各学科(含音乐美学、民族音乐学、中外音乐史学、作曲及作曲技术理论、音乐心理学、音乐传播学、音乐教育学和音乐批评)中也涌现出大批学术批评成果,其作者都是各专业、各学科的专业音乐家或学者。这些兼职批评家的批评实践和作品无疑极大地丰富了当代音乐批评的学术积累,也使我们的批评队伍更为壮大厚重。

令人欣喜的是,新世纪音乐批评队伍建设的一个重要收获,便是在中国音协理论委员会之下设立了中国音乐评论学会,音乐批评没有自己专业组织的局面

就此宣告结束。学会自成立以来,召开学会年会,举办“学会奖”评奖,开通门户网站,已在凝聚批评队伍、展示批评成果、探讨理论问题、介入音乐现实等方面发挥了积极的效能。

三、批评环境建设

批评环境分为硬环境和软环境两个方面。新时期以来,批评界在这两个环境的建设方面都取得了积极的进展。

从硬环境看,作为中国音协机关刊物的《人民音乐》,自建国初创刊以来一直是我国音乐批评的主要阵地。新世纪初,中国音协又将该刊明确为音乐评论专业刊物。无论在“文革”前还是在新时期,许多重要的批评文献均首刊于《人民音乐》,一些重大批评事件也是在该刊展开的,为我国音乐评论的发展做出了巨大的贡献,产生了深远的影响。

此外,创刊于50—60年代的《音乐研究》和《音乐生活》、创刊于新时期的《中国音乐学》、《黄钟》、《中央音乐学院学报》、《音乐艺术》、《中国音乐》、《音乐爱好者》及其他音乐学院学报,也陆续刊登了大批有影响的音乐批评文本,为新时期音乐批评的繁荣发展提供了滋养空间;特别在曲折回流时期政治化批评把持某些主流媒体时,这些刊物便成为批评界发表不同意见、保卫批评话语权的一方宝地。

在80年代,许多著名报社如《人民日报》、《光明日报》、《文汇报》、《文艺报》、《中国文化报》都在文艺评论栏内开辟专门的音乐批评园地,发表专业音乐家的评论作品,产生了积极的社会影响,而创刊于80年代初的《音乐周报》(原名《北京音乐报》)和创刊于1988年底的《中国音乐报》,是音乐界在新时期创办的两家专业性报纸且辟有音乐评论专版。《中国音乐报》在开办一年后由于众所周知的原因被迫停刊,作为音乐新闻硕果仅存的《音乐周报》便在发表即时性音乐评论方面发挥了音乐期刊难以取代的功能,至今仍是音乐批评家相当钟爱的一块批评园地。

近年来,批评界在充分利用网络媒体以拓宽自身的生存空间方面也有不俗表现。除了前述中国音乐评论学会开办的“中国音乐评论网”专门发表最新音乐批评作品、发布学会近期信息、在批评家之间搭建交流平台之外,上海音乐学院主办的“中国音乐学网”也开辟了音乐批评专栏并为批评家开通个人博客;此外,中国管乐学会主办的“乐网”、人文社科界的“学网”以及“新浪”等网络媒体,也间或推出音乐批评和学术批评。

与批评硬环境建设的较为乐观态势相比,其软环境建设的步履则要曲折得

多。在改革开放初期,音乐批评的软环境相对宽松,虽在各种批评观念和主张之间频频爆发论战,时而也有将学术问题上纲上线为政治问题的不谐和音发出异响,但“双百方针”深入人心,多元批评大势所趋,因此此时的批评软环境在整体上是健康、昂扬的。而政治化批评的强势回流虽然为时短暂且几无学术含量可言,但仰仗宏观语境之变和行政权力支撑,来势凶悍、气头很盛,顿时将此前音乐批评的创造性气氛打入一片肃杀和灰暗之中;而它对当时和此后整个音乐界批评心态之渐趋内敛、批评实践之走向沉寂产生的实际影响则难以估量。后新时期的软环境有了积极的改善,多元批评已经成为不可逆转的时代趋势,批评家终于开始感受到一定程度的呼吸自由和表达通畅。这一时期音乐批评空前活跃态势之所以能够成为现实,当与批评软环境的逐步改善有很大关系。

当然,也有批评家指出,批评软环境的大幅度改善,并非如某年轻批评家所说“形成了自由开放的学术空气和多元文化的理想格局”[①]。的确,当下语境的宽松度和自由度较之前 50 年已经有了巨大的历史进步,但离理想境界依然甚远,对当代人亦带彼岸性;我国当代音乐批评史早已证明,音乐批评软环境之理想格局的到来是一个充满创造与献身精神的过程,它不光是前辈批评家留给我们的遗产,更是当代批评家用勇气、创造和血汗浇灌而成的果实。因此,当代批评家不应当将自己置身于改善音乐批评软环境这个创造过程之外。

四、批评方法建设

在“文革”之前,我国音乐批评的方法论系统,基本上可分为社会学批评、形态学批评和庸俗社会学批评三种。社会学批评侧重从音乐作品主题的思想倾向、内容与社会生活的关系、音乐语言的民族民间因素及音乐风格的易解性等参数来解读音乐,形态学批评则侧重于作品的音响本体特征、音乐语言及风格的民族性、表现手法的独创性等参数来评价作品。随着政治舞台上的风云变幻,社会学批评中的庸俗社会学倾向日益强化,把政治标准、思想倾向和阶级斗争思维置于批评方法的首位,最终发展为庸俗社会学的政治化批评。

到了新时期之后,上述三种传统的批评方法依然被不同的批评家所使用,只不过社会学方法和形态学方法更为深入系统和更加专业化了,而庸俗社会学方法却仍旧停留在 20 世纪中叶的水平上毫无长进。

随着西方现代音乐思潮进入中国,我国音乐批评家在其批评实践中亦尝试运用自律论方法、现象学方法、解释学方法、符号论方法、社会学的音乐哲学方

---

① 王小龙:《重写音乐史的语境》,《音乐周报》2002 年 12 月 13 日。

法、音乐心理学方法及接受美学方法等现代方法论来观察音乐现象、评价音乐作品并产生了积极成果。如于润洋运用阿多诺社会学的音乐哲学理论与方法,发表《"浮瓶信息"引发的思索》[1]一文,联系西方现代音乐及我国"新潮音乐"的创作实践,对其中某些偏颇发出严重警告,语重心长,发人深省;即便在今天,当我们在回顾与梳理音乐界关于"新潮音乐"的论争时,它仍不失为一篇具有现实实践价值和长远启迪意义的批评范文。当然,现在看来,其中多数文本对新方法的尝试和运用显得有些夹生,但这种尝试本身丰富了我国音乐批评的方法论系统,只要假以时日,在批评实践中不断提高运用的本领,它的逐渐走向圆熟犹可期也。

在新时期批评方法建设中,有两个新的动向值得注意:

其一是"后殖民批评"观念与方法的引入和运用。其代表性文本是《解开殖民与后殖民的"死结",走向文化平等的音乐对话》[2],对此前文已有点评,这里姑置勿论。

其二是对"历史与逻辑相统一"观念与方法的重提。对此于润洋曾多次发表文论予以大力倡导[3]。这一主张来自恩格斯用"美学的观点和历史的观点"[4]来揭示研究对象"较大的思想深度和意识到的历史内容"[5]的观点。在我看来,于润洋的这一主张虽说是针对音乐学研究的整体现状提出来的,但对音乐批评的方法论建设不仅同样适用,甚至更为紧迫;特别在音乐批评界对各种新观念、新方法趋之若骛而又存在各种盲目性的当下,强调以唯物史观和辩证法来思考和解决各种理论与实践命题、强调历史品格与美学品格有机结合的批评方法,其重大意义不言自明。

新时期音乐批评的四失之症

但由于音乐艺术的特殊性,同时亦受制于我国现当代音乐批评的历史语境,新时期的音乐批评依然存在基础理论滞后、专业修养不足、人格力量羸弱等缺陷,故而在一些重大的历史与现实命题、理论与实践命题面前往往表现为失准、失范、失语乃至失信。

---

① 于润洋:《"浮瓶信息"引发的思索》,《人民音乐》1995 年第 6 期。

② 管建华:《解开殖民与后殖民的"死结",走向文化平等的音乐对话》,《中国音乐》1997 年第 3 期。

③ 于润洋:《心境 · 方法 · 学风》,《人民音乐》2000 年第 6 期;《关于我国音乐学学科建设的几点想法》,《人民音乐》2002 年第 11 期。

④ 恩格斯:《致拉萨尔》,《马克思恩格斯选集》第 4 卷,北京:人民出版社 1966 年 6 月版,第 319 页。

⑤ 同上,第 316 页。

一、失准之症

失准之症在当代音乐批评中有形形色色的表现。

由于批评家对评论对象的研究不精细、不深入，或者因为批评者自身的人文修养和技术装备不足，或者受物质利益、人际关系等各种世俗因素的影响和牵制，缺乏与评论对象进行平等对话和自由思考的心态，不能以批评家的独立人格审视对象，从而导致在分析和评价时失去准星；更有甚者，一些评论者将三流作品当作经典来颂扬，不少娱乐记者和乐评人把音乐评论当成广告写，将不入流的音像制品吹上天，从而导致批评品格的大失水准。

二、失范之症

所谓“失范”，主要指的是批评家自身批评作风和治学态度失去规范。

受到当今社会种种不良风气的浸染，经受不住各种现实利益的诱惑，急功近利、巧取豪夺等不健康心态及抄袭、剽窃、“自我复制”以制造“学术泡沫”等各种不正之风和学术腐败现象在音乐批评界也有较严重的表现；特别是从近期网络媒体所披露的事实看，一些知名学者和批评家缺乏道德自律，在学风方面同样存在程度不等的“失范之症”，从而引起批评界的深切关注和社会各界的强烈不满。更严重的问题是，某些学者和批评家在面对同行批评时不是采取正当的学术渠道、利用手中批评和反批评武器为自己进行合情合理的辩护以捍卫自身的学术清白，而是转而通过非常途径、借助行政权力来打压这种批评，于是在学风失范之外又平添了一份“人格失范”，这是一切正派批评家所不屑为之的。

三、失语之症

到了改革开放新时期，即便社会各界经过拨乱反正和思想解放运动，即便中共中央《关于建国以来若干历史问题的决议》已经发布，但政治化批评长期肆虐于中国乐坛并给许多敢于放胆直言的批评家造成命运悲剧的事实，使得一些批评家常怀杯弓蛇影之惧，害怕挨整的噩梦仍在心中挥之难去。加之我们从事的音乐批评是一项危险的职业，而音乐批评的对象（特别在观念形态和思潮研究领域）常常要触及时代宏观语境中那根敏感神经和某些权威文献中的权威论断。因此，当音乐实践中一旦出现与此相关的某些重大而尖锐的话题时，某些批评家不敢或不愿直面，或绕道而行、或缄口不语、或王顾左右而言他；特别是某些

资深批评家面对批评史上若干重大史实或失误时，或无少许反思之诚、半点愧疚之意，千方百计掩盖真相，或蓄意制造假象、提供伪证，企图蒙骗后世学者，逃避历史对其灵魂的追问。凡此种种，都是批评界在这些重大问题上出现失语的症候。这种失语症，反映了音乐批评界学术刚性和人格刚性的双重欠缺。

四、失信之症

由于长期担负“指导音乐实践”的责任，新时期以前的庸俗社会学批评在广大音乐家中人心丧尽、声誉全无，陷入整体失信的泥淖。新时期以来，音乐批评在繁荣活跃、成绩显著的同时，也因失准、失范、失语之前三失，乃有失信之第四失——因失准而使创作批评失信于作曲家，因失范而使学术批评失信于音乐学界，因失语而使思潮批评失信于时代，因四失之症而使音乐批评失信于它作为社会公器之一所应承担的学术使命。

尽管上述四失之症对于新时期音乐批评的整体而言毕竟是局部的，但它对音乐批评公信力的负面影响却不可低估。新时期以来一直有人主张“音乐批评无用论”，而批评界自身的四失之症则为这个观点提供了新的论据。为今之计，音乐批评要想重建自己的公信力，证明本学科存在的必要性，就必须从根治四失之症入手，舍此别无他途。

结语

纵观我国音乐批评的新时期状态，成绩斐然，问题不少，在一片繁荣的背后也隐藏着深刻的危机；而解决问题、摆脱危机、求得未来音乐批评健康发展的根本之道，只能寄望于批评学科意识的觉醒以及批评家自身刚性人格与深厚修养的锻造。

是的，当下音乐批评的软硬环境亟待改善，只有在免除一切客观或主观的、外部或内部的“余悸”之后才会有无恐惧的自由思想和自由表达，也才会有自由自为的音乐批评。一个健康的多元时代不仅允许、而且需要和倡导多元化的音乐批评，认为不同批评观念、批评流派、批评个性、批评方法和存在方式的选择与定位是批评家的自由。但这并不等于说，它们与音乐实践之间的互动关系都是等值的；更不等于说，一个时代的音乐批评可以在某些事关中国音乐历史、现实和未来的重大命题上整体失语。但更为本质的问题是，音乐批评的这种理想环境从何而来？它不是天上掉下来的馅饼，更不是万能的上帝给予我们的恩赐，而是批评界和音乐界理应主动承担的学术使命和道义责任。真正有出息的批评家

不会依赖于外部环境的改善而坐等它的到来,而是通过刚性批评的不懈努力以追求它的早日实现。

是的,前述“四失之症”,确实给音乐批评的当下声誉造成了较大的负面影响,因此批评家各方面素养亟待提高,以便使自己获得与各专业同行进行平等对话的资格和修养。但在专业分工细密的当代社会里,音乐批评家与各专业的音乐实践家、各学科的理论家各有各的专长和使命,都是我国当代音乐文化的建设者和创造者,理应在彼此尊重和良性互动中相互促进,不存在谁指导谁或谁比谁高的问题;也不等于说,某些实践家的成果和作品是批评不得的,批评家只能充当为实践家吹喇叭抬轿子的角色。因此,音乐批评的真正繁荣,不仅需要批评家强化自身的人格刚性,同时也应呼唤音乐实践家的刚性人格。

是的,作为音乐学大家族中最年轻的一员,音乐批评的学科建设刚刚起步,基础理论建设滞后,学科意识尚还薄弱;当前音乐批评中所存在的各种问题,无不与此有关。但请不要忘记,世上从没有成熟的婴儿,这恰恰是年轻的音乐批评必须经历的“成长的烦恼”;更不等于说,新时期的音乐批评一无是处,进而导出“音乐批评无用论”。事实上,与音乐界其他专业及音乐学界兄弟学科相比,音乐批评的成绩不算突出,问题也较严重,面对这样的状态,批评家应保持头脑的清醒,既不沾沾自喜也不妄自菲薄,努力提高学科意识自觉,强化学术刚性、人格刚性的锻造和音乐艺术内功的修炼,务必使自身强大起来。

我坚信,经历过新时期改革开放洗礼和风雨历练的音乐批评,在音乐学诸学科中与音乐实践、与当下音乐生活联系最紧密最直接的音乐批评,必会在反思历史、审视现实、面向未来的途程中完善自身,在完善自身中继往开来,在继往开来中告别自己的童年时代,去拥抱成熟期的辉煌——作为当代音乐批评家中的一份子,这一点乐观主义还是应该有的。

(原载《音乐研究》2008 年第 3 期,《新华文摘》2008 年第 16 期摘要转载)

铁肩担道义　赤胆著文章
——再论音乐批评与学术打假

《中央音乐学院学报》2003 年第 1 期发表题为《学术打假,责无旁贷》的特约评论员文章,对音乐批评在学术打假中的功能、作用和业绩给予了高度评价和充分肯定。从那时起至今,不觉四年过去,而当下音乐学界学术打假的形势如何?从包括网络在内的各种传媒近来揭露出来的一系列案例看,学术腐败现象非但屡禁不止,涉嫌的层次反而越来越高、范围越来越广,造假的形式和手法也愈益新奇。

这种情况说明了两个基本事实:

其一,我国音乐学界少数人心态浮躁、急功近利,逃避严肃而艰苦的学术研究,用投机取巧手段制造学术泡沫,企图通过各种造假行为不当获利,在学风和学德方面暴露出致命缺失;特别当这些行为人竟然也是教授或硕士生博士生导师时,其社会影响便更加恶劣。

其二,正所谓"道高一尺,魔高一丈",哪里有形形色色的学术造假行为出现在前,哪里便有健康的学术批评尾随其后;这些学术造假的新现象、新行为、新形式之所以能够最终被揭露在光天化日之下,无不得益于刚性音乐批评的挺身而出和登高一呼,因此,在学术打假战斗中,健康的音乐批评居功至伟。

然而也必须指出,事实上,因学风失范、道德失范、人格失范而导致的学术腐败现象已经严重侵入我国学者队伍、教师队伍的肌体,生发出许多癌变症状。相关部门也曾采取一系列措施、出台一些强制性的法律法规,以惩戒相关责任人、警示后来者,并防止、杜绝其蔓延。但极少数人依然置文人操行和自身学术生命于不顾,不断有人奋不顾身、铤而走险、前仆后继,何也?我以为,除去各种复杂的社会因素之外,学术批评刚性不足,批评家在学术打假方面力度不够也是一个重要因素。

音乐批评自身的性质和功能,决定了它所关注的对象世界是当下整个音乐理论和实践领域,并以臧否其得失、评价其优劣、判断其真伪作为自身的任务。对于音乐学研究而言,音乐批评是一种促进繁荣、扶正祛邪的社会公器。在现今之音乐学界的学科分野中虽有诸种职业之不同,但音乐批评作为社会公器,却人

人皆可得而用之——不论何人于何时何地，只要运用音乐批评的理论与方法揭露学术腐败、张扬学术正气，便是一篇可宝贵的批评文献，便是一位可尊敬的音乐批评家。特别是以音乐学研究为其对象的学术批评，更是必须依靠各分支学科专家学者和广大读者积极参与的一个批评领域。

甚至可以这样说：学术批评是学术腐败的天敌，是音乐学界抵御学术腐败风气侵袭的第一道防线，是反学术反腐的第一个战场。任何再新奇的造假手段和形式，也只有通过刚性学术批评才得以从某些隐藏的角落里被挖出来、为世人所知，并接受社会舆论的谴责，并通过其他一系列法律的行政的惩戒措施方能显示其震慑威力。

学术造假行为是在学术研究领域内发生的，因此，学术反腐的利器是学术批评，首要的步骤是通过学术批评，以确凿的论据和充分说理的态度对造假的事实、形式、程度进行分析和揭露。而被批评者首要的任务，同样也是利用学术批评这一利器，就对方列举的事实及所作的分析批评提出自己的辩驳意见，有权在学术性平台上捍卫自己的清白。而广大读者和同行同样也有权利用学术批评的利器对事实本身及双方论辩发表自己的见解。只有通过这种正常而健康的学术批评才能分清浊、明是非，由此得出的结论才能经受得住事实的检验。

由于学术批评肩负着如此光荣而重大的反腐使命，因此，增强其自身的人格刚性和学术刚性，就显得尤为必要而紧迫。

话说至此，不禁想起李大钊等人在 20 世纪初提出的“铁肩担道义，只手著文章”这样的名句来，并略作改造，以“铁肩担道义，赤胆著文章”作为本文标题，意在学术批评领域和批评家中间提倡一种危机感和使命感，面对愈益猖獗的学术腐败，彰显铁肩精神，主动承担起必须承担的道义责任，以无私无畏之赤胆忠魂从事学术打假的神圣事业；不论造假者是教授博导，还是亲友师生，一经发现必加以无情揭露，决不姑息养奸——此即所谓“打假不避亲”是也。往大处说，这是匡扶学术正义、重拾道德人心之必需；往小处说，也是对造假者本人之学术生命人性关怀的证明。

毫无疑问，我们不能苛求学术批评和批评家的反腐批评文本无懈可击，也不能以批评家的个性与文风之是否稳健、遣词用语之是否平和作为衡量其是非曲直的标准，因为一旦如此便在实际上取消了反腐批评。只要这类批评文本所揭露的基本事实站得住，即便态度带有情绪化的偏激、用语有些刻薄，也不必拘于小节而忘了根本。但我们却完全有权力要求这种批评实事求是、出于公心，在其批评文本中充分摆事实讲道理，做到“有理有利有节”。而挟私报复、有意设局、匿名陷害之类“批评”，其本身就是违反道义的蝇营狗苟之举，一旦出现，理当坚决予以戳穿与回击，决不允许在学术批评中为其留下混迹之所和立锥之地。

多年来我常对自己的学生说,学术造假行为实际上是造假者在自己的学术道路上埋下一颗"不定时炸弹",并将导火索的另一头交给了"上帝之手";这个"上帝之手",就是学术批评,就是由广大读者和同行所组成的批评家队伍。这颗炸弹究竟何时起爆、由何人在何地引爆,造假者本人茫然不知,成日价为此而惶惶不可终日;然而只要时机一到,这个"上帝之手"便启动引爆程序,点燃导火索,把造假者的学术声誉葬送于轰然一声巨响之中。因此我们要切记"若要人不知,除非己莫为"这句老话,把自己的聪明才智用到刻苦钻研、潜心研究上去,万不可心存侥幸,更不可自恃高明,以为自己创新的造假手段神不知鬼不觉而恣意妄为。

但林子大了,什么鸟都有。况且现今的硕士、博士、教授、副教授们都是成年人,各有自己的人生观和价值观,都有选择自己人生道路和学术道路的权利并为此独立承担相应的法律责任。即便他们就读的是国内名校,指导他们的是国内名师,只要在学校课程中、导师教学中没有教给他们学术造假的理论、方法与技巧,只要他们在导师指导下的学位论文没有涉嫌造假,只要导师没有和他的学生合谋造假,我们就没有权利因为在极少数学生的其他成果中出现可耻的造假行为而指责其母校和导师。如果这样的指责竟然可以容忍,那就离"株连之风"盛行不远矣,用不了些许时日,音乐学界真的就如"洪洞县里无好人"了。学校、导师不能为极个别学生的造假行为负责。谁种下这个苦果,谁就必须自行吞食——若是独立造假,那就请独食之;若是联合造假,那就请分食之。学校、导师、同窗、好友、父母应当做的,是从中吸取沉痛教训,引以为戒,敦促造假者迷途知返、承认错误、深刻检查,并鼓励其用更加刻苦的研究和更有价值的成果再造自身的学术形象,尽快重返学术正道;最不该做的,是沆瀣一气,掩盖错误,文过饰非,因为那是一种越描越黑、错上加错的愚蠢之举。

中国音乐评论学会作为音乐评论这个学科的全国性学术社团,从会长、副会长和全体理事到每一个会员,都应当成为立志学术创新、严守学术规范的严肃学者,都应当是站在学术打假最前沿"铁肩担道义,赤胆著文章"的大无畏战士。这首先是我国音乐评论学科建设的需要,同时也是评论学会在全国同行中确立自身学术公信力的需要。

正如西方人不会因为在耶稣的弟子中出了一个犹大而诿过于耶稣一样,我们当然也不能期望全国评论家队伍纯金一块,其中有个把操行残缺、学德有亏的迷途者也在所难免。正确的态度只有一个,即:鼓励批评者和被批评者通过正常而健康的学术批评查清事实、明辨是非、厘定责任;举凡种种学术不端行为或旁门左道的非学术化批评,一经发现且被证明事实确凿,不论何人,必无情揭露之、坚决反对之,以捍卫学术公理、学术公平和学术规范。我深信,中国音乐评论学

会如能一以贯之地坚持这条原则，它在广大会员和同行中的公信力不但不会因此而受到丝毫贬损，反而会在严肃公正的学术打假实践中提升自己的学术声誉。

近来网上揭露音乐学界学术不端行为的案例有不少，其中一些被揭露者，有的是我的同学，有的是我的学生。以我对他们才华、素养和能力的了解，其中一些人是“颇有后劲、前途远大”族类中的佼佼者，原本是不屑于干这种龌龊勾当的；然而不可能的事情居然成了可能，我的第一反应是震惊和痛惜——不仅对姜科文章及其批评对象是如此，对黎华赵文章及其批评对象也是如此。然而，仅仅感到震惊与痛惜是远远不够的；我既为同学或老师，自然有责任对相关当事人说几句心里话。

面对这样的揭露和批评，被批评者应持何种态度？我以为只有通过正常的学术批评澄清事实、辨明责任之一途，既不能蓄意掩盖错误，也不必无辜承受不白之冤。

一个人自毁形象很容易，但要修复被毁损的形象，至少要花十倍的工夫。

每个人都有自己人生的关卡。面对这种学风失范的批评，就是一个重要人生关卡。如果处理得当，这个关卡就能顺利通过，沉痛教训也能转化为毕生受用的宝贵财富；反之，则要在这个关卡面前止步若干年，甚至就此一蹶不振。

我衷心希望相关当事人能实事求是地、勇敢地直面这个关卡。这个过程可能是十分艰难而痛苦的，其中必然伴随着灵魂深处的自我拷问，必然伴随着学术公理与各种现实利益之间的强烈搏杀和反复权衡；而读者也不要操之过急，等待的耐心、期待的热情必不可少。

然而，一件学术成果之是否涉嫌学术造假，自有其基本事实和学术公理在；而事实与公理的判断，除了通过批评者与被批评者的批评与反批评、揭露与反揭露之外，别无他途。常言道“事实愈辩愈清，真理愈辩愈明”，此其理也。从这个意义上说，健康的学术批评是明辨是非、判断正误的唯一正道。被批评者只有通过对批评者的反批评，用铁的事实和学术公理说话，让读者在双方的据理力争中独立做出谁是谁非的判断；也只有如此才能最有力和最有效地证明自己的清白，捍卫自身的学术声誉。我们的学术刊物和网络媒体，应当为这种批评与反批评提供平等的话语权。要相信，在这种健康的学术争鸣中，处于混沌状态的事实最终必然会真相大白，其中的法律和道德责任也将一步步地明朗和清晰起来，并证明，“清者自清，浊者自浊”这句话之颠扑不破、千古皆然。

即便某一件学术造假事实已成公论，我们在学术上批评从严、将事实和道理讲深说透的同时，也不要忘了对学术造假者实行“惩前毖后、治病救人”方针，鼓励他认识错误、重新崛起；不能以一事之失否其整体之善，古人尚且主张“去其一非，成其百是”，今人更应具备这种宽宏胸怀。幸灾乐祸、落井下石、殃及无辜

之类心态和做法，很容易把学术打假事业引入歧途，不足取也；而那种借学术批评和学术打假之名行泄私愤之实、无端上纲上线、故意搅浑水，以及在学术途径之外寻求其他方式或借助行政力量打压正常批评以掩盖错误、逃避责任乃至倒打一耙之类手段，则更等而下之，是一切正派学者所不屑为的，也必将在健康的学术批评中逐步暴露其更本质的方面来。

"铁肩担道义，赤胆著文章"，当代音乐批评和广大批评家若能义无反顾地承担起自己的学术责任和道义责任，我国音乐学界则在捍卫学术规范、严打学术腐败和各种造假行为的同时，必将为实现自己的学术创新目标和使命扫清道路，阔步前行。

（原载《人民音乐》2007 年第 11 期）

"宏大叙事"何以遭遇风险
——关于"新世纪中华乐派"的思考与批评

我在《新世纪音乐创作思潮的激情碰撞》①一文中,根据手头的相关文献,对作为一种创作追求的"新世纪中华乐派"及其理念和基本价值取向,表达了支持和鼓励的立场,而对作为"新世纪中华乐派"重要理念和前提的"走出西方"之说,则持反对的态度,认为那不过是一种"乌托邦式的空想"。今年暑假在"萧友梅与当代音乐文化建设"学术研讨会期间举行的"匠哲雅集"上,经与赵宋光、金湘、谢嘉幸三位教授当面对话之后,我的基本理论立场非但未有丝毫改变,反而强化了我先前的疑问。此后,谢嘉幸教授又把他的题为《走出西方》的长篇论文用电子邮件发给我,大概有通过沟通消除误读寻求理解的意思,然而在仔细拜读之余,此种疑问愈益深重。

谢嘉幸教授在其《走出西方》②一文中,曾清醒地意识到,"走出西方"这个"宏大叙事"有可能遭遇风险。自"新世纪中华乐派"提出之后,使这个以"走出西方"为支撑的更为宏大的叙事同样遭遇到来自各方的质疑,我本人便是质疑者之一。我以为,"新世纪中华乐派"和"走出西方"说之所以遭遇风险,主要是因为它们的理论准备不足。

鉴于这场关于"新世纪中华乐派"及"走出西方"的讨论和争鸣涉及的论域和论题既多且广,本文仅就其中若干问题作提纲挈领式的回应,不可能进行展开式论述,而把进一步的研究和更详细的讨论留待这次研讨会并听取了各位与会专家的意见和批评之后。

关于"新世纪中华乐派"

迄今为止我坚持认为,"新世纪中华乐派"的提出有其积极意义,也值得重

① 居其宏:《新世纪音乐创作思潮的激情碰撞》,《人民音乐》2005 年第 5 期。

② 谢嘉幸:《走出西方——一种新世纪华人作曲家音乐创作语境的探究》,本文为香港《华人作曲家音乐节研讨会》参会论文(2003 年 11 月),后载入香港作曲家联会出版的《华人作曲家音乐节研讨会论文集》。

视,但提出者对其中若干重要理论命题的思考与阐述暧昧不清,给我们留下了太多的疑问,因此需要在平等友好的讨论与争鸣中逐一加以廓清。

1.“新世纪中华乐派”的积极意义

自20世纪以来,从曾志忞的“造一新中国歌”,到萧友梅的“国民乐派”理想,从延安的秧歌剧运动、50—60年代的“民族化”探索,到80—90年代“新潮”作曲家的“回归传统”和“寻根热”,创造既有别于我国传统音乐也有别于西方专业音乐、足可与世界上一切发达国家之音乐文化并驾齐驱的伟大的中国现代专业音乐文化,百余年来始终是一切爱国音乐家孜孜不倦追求的艺术理想,并且在各个历史阶段都涌现出大批新型音乐家和堪称经典的音乐作品。如今我们站在新老世纪的交接点上回眸整个20世纪中国音乐的发展道路,完全可以自豪地说,当年先辈们曾经无限憧憬的中国民族乐派,已然成为20世纪中国专业音乐发展史的主潮,并为“新世纪中华乐派”的未来建设提供了坚实的基础和前进的基地。

不可否认,今天回顾中国民族乐派的创建进程,我们当然会发现前辈们在理论阐述上的某些偏颇之论及实际操作中的若干失当之处,因此有必要在新的时代条件和历史使命的感召之下,接过前辈们手中的接力棒,以更清醒的头脑、更科学的态度、更开放的眼光、更宽宏的胸怀和更高的理性自觉,直面21世纪中国专业音乐文化建设的宏伟使命,并把它推向更辉煌的发展阶段。

“新世纪中华乐派”正是在这样的时代条件下提出来的,也正是在这个意义上,我完全同意乔建中教授关于“新世纪中华乐派”口号的如下一段话:

这个“口号”……一方面强调“新世纪”这个时间因素,另一方面强调“中华”这个主体因素,同时提出“乐派”这个文化因素。[①]

单从这个口号的字面看,与前辈们提出的“中国民族乐派”相比,在上述三因素中,“新世纪”和“中华”是两个具有新的内涵和外延的新概念;而“乐派”这个概念,据说几个提出者赋予它不同于一般理解的新内涵,认为“新世纪中华乐派”中的“乐派”概念,实际所指是包括创作、表演、理论、教育在内的“整体走向”而非单指创作流派。

关于“乐派”,我们将在下文再作讨论;仅就“新世纪”和“中华”这两个新的概念而言,它们之所以被称之为“新”,我以为起码要具有以下两个理论品格:

其一是“新世纪中华乐派”的提出反映出一批有历史责任感和使命感的音乐家对于21世纪中国专业音乐文化建设整体走向的深情关注和对于振兴中国音乐的自觉要求。

---

① 赵宋光、金湘、乔建中、谢嘉幸:《“新世纪中华乐派”四人谈》,《人民音乐》2003年第8期。

其二是应当在理论上阐明与时间因素和主体因素之新表述相联系的新特点和新使命,以及对于"新世纪中华乐派"的明确概括和清晰阐释;而且这种理论上的自觉,应当比我们的先辈更深入、更清醒,更具说服力,因此也更容易令广大音乐家心悦诚服。

我们在第一点上所获得的印象是强烈而鲜明的,几乎没有人怀疑"新世纪中华乐派"提出者动机和出发点的真诚和振兴中国音乐的良好愿望。在更多人埋头专注于各自的具体工作而对涉及中国音乐整体走向这一类战略性命题不甚关心的当下,"新世纪中华乐派"的提出令我们抬起头来,认清世界大势,放眼未来百年,把自己在具体岗位上的实际努力与远大目标有机联系起来,使得涓涓细流点点滴滴汇聚成潮,自觉融入"新世纪中华乐派"这条河流之中,进而奔流入海。基于这一点,我对此持肯定态度。

在第二点上,我高兴地看到,为着避免先辈们"理论准备不足,还没有想清楚就仓促行事,结果做出的总是'夹生饭'"的局限,乔建中曾对几个同道提出"经过缜密论证"和"要在理论上下大工夫"的要求[①]。我以为这个要求非常中肯,也非常必要。鉴于"新世纪中华乐派"四个倡议者中有三人都是国内卓有成就的音乐理论家,人们有理由期待他们能够对"新世纪中华乐派"做出比我们的先辈们更充足的理论准备。然而令人颇感惋惜的是,从乔教授这个要求公开发表之日算起,迄今已经三年过去了,我们的期待非但远未成为现实,而且我还要老实不客气地说,根据我的视野所及,"新世纪中华乐派"倡议者们的理论准备,就其深刻度、充分度与清晰度而言,甚至还不及我们的先辈。

是在理论上下工夫不够?还是"新世纪中华乐派"自身存在的先天性局限?至少就目前状况来说,我更倾向于前者。

本文就相关问题所进行的讨论和质疑,其意义就在于从另一侧面把这种理论准备做得更充分、更自觉,更具说服力。

2."乐派"概念的内在规定性

我之所以对"新世纪中华乐派"主张持赞成和支持态度,是基于对"乐派"这个概念在规定性上的通约性理解。根据这个理解,"乐派"通常是指具有一致的美学主张和风格特征、运用相同的音乐语言和技法规范从事写作的音乐创作流派。尽管"乐派"与音乐理论主张、音乐教育体制、音乐表演风格有着程度不等的联系,但"乐派"始终是以作曲家、音乐作品、音乐风格为主要标识的。无论欧洲音乐史上的古典派、浪漫派、民族乐派、印象派和先锋派,还是中国诗词史上的豪放派、婉约派、花间派以及现代朦胧派,都是如此。

---

① 赵宋光、金湘、乔建中、谢嘉幸:《"新世纪中华乐派"四人谈》,《人民音乐》2003年第8期。

在“匠哲雅集”讨论中，“新世纪中华乐派”倡议者并未在通约性理解的意义上使用“乐派”这个概念，而是把它的外延放大，赋予它以“音乐整体走向”的特殊含义，这样，“新世纪中华乐派”就成了“新世纪中华音乐整体走向”。

我不赞成这样理解和使用“乐派”，因为它不符合学术概念的使用规范。如果这也可以接受，那么把“向西方乞灵”自我约定为“向西方音乐求道”之说[①]同样可以成立；如果这样随意解构公共语成为一种学术时尚，那么我敢说，用不了多久，中国音乐学界就无法在通约性基础上进行对话了。我的建议是，倘若“新世纪中华乐派”要表述的主张果真是“新世纪中华音乐的整体走向”，那么就请弃用前者而使用后者，免得引起不必要的误解。

但“新世纪中华乐派”倡议者并未采纳这个建议。这从本次研讨会依然以“新世纪中华乐派”为主题就能看出来。这就给我们的讨论带来困难——我们是在“乐派”这个通约性层面上还是在“音乐整体走向”这个特殊理解的层面上来讨论“新世纪中华乐派”呢？为着不使我们的讨论陷入“两个层面，各自表述”的尴尬境地，本文不得不在随时往来于两个层面之间方面多花笔墨，以便让这场讨论成为能够与之共语的真正具有沟通效能的对话。

3.“新世纪中华乐派”的美学特征

据《四人谈》披露，金湘曾在那份提纲中提出了“新世纪中华乐派”的哲学基础、美学特征、传统渊源、技术构成。这应该是一份极为宝贵的文献，对于我们正确理解和认识“新世纪中华乐派”有莫大助益。也许是我孤陋寡闻，至今还没有看到这个提纲。本文所谈论的“新世纪中华乐派”的美学特征，也是在“匠哲雅集”上从金湘发言透露的零星信息中捕捉来的，只能说“窥得一斑，未见全豹”。因此，对“新世纪中华乐派”之美学特征的较全面的评论，只有待到这个提纲公开发表之后方能进行。

针对他在那次发言中把“空、虚、散、含、离”当作“新世纪中华乐派”的哲学基础和美学特征，我曾明确表示过不同意见[②]。如今我依然认为，这个“五字真言”主要是道家思想，而中国传统音乐美学历来是儒、释、道并存互补，其内涵之博大精深，绝非“五字真言”所能概括和穷尽；况且在民间音乐中还有另一种美学传统，这就是自由率性、大胆真诚、直白外露、热烈狂放、生动活泼、形神兼备，这些恐怕也是“五字真言”所难以概括。即便是纯器乐作品，在强调其标题性的同时凸现其造型性也是一个不容忽视的美学传统。例如打击乐合奏《鸭子拌嘴》、《老虎磨牙》，唢呐独奏曲《百鸟朝凤》，以及20世纪专业创作中的二胡独奏曲《空山鸟语》和《寒鸦戏水》，其中的造型性因素非常显豁。这种造型性，不仅

---

① 蔡仲德：《出路在于“向西方乞灵”》，《人民音乐》1999年第6期。

② 李岩：《走出西方？超越西方——大家再谈“新世纪中华乐派”》，《音乐与表演》2006年第4期。

为西方美学所不屑,同时也与道家美学大异其趣。

如果"新世纪中华乐派"只与某一群体的作曲家相关,那么将这"五字真言"作为他们的美学特征和创作追求而把儒家美学、佛家美学及民间音乐中的某些美学原则排除在外并无不妥,我也不会在这个问题上置一词;但我们如果把"新世纪中华乐派"规定为"新世纪中华音乐的整体走向",那么无论在创作实践中还是在理论、教育、表演各领域,割断与上述中国传统音乐美学的血脉联系,不觉得有"遗珠之憾"和"以偏概全"之嫌么?

4."新世纪中华乐派"的风格特征

谈论"新世纪中华乐派"的哲学基础及美学特征之类"形而上"命题,最终还是要落到这个乐派的风格特征、音乐形态、技术手段等"形而下"的地面上来。

我很赞成金湘教授将这一切用"技术构成"这个词来概括。但无论将"新世纪中华乐派"理解为"乐派"也好、理解为"整体走向"也罢,"新世纪中华乐派"的倡议者们所憧憬的"21 世纪中国音乐创作的风格特征究竟为何"这个问题总是回避不了的——"新世纪中华乐派"在技术构成方面到底有哪些特征?有哪些不同于中国传统音乐、西方艺术音乐及 20 世纪以来中国专业音乐创作的新的表征和新的手段?由于我没有读到金湘那份提纲中关于"技术构成"的论述,关于这方面的疑问就更多。故而在"匠哲雅集"讨论中,我曾就中国民间多声与西方多声、中国民族调式与西方大小调、中国传统曲式与西方曲式等问题求教于金湘及赵宋光诸人,但我得到的答复却只是"只要理念上认同'新世纪中华乐派',任何技术手段都是可用的"。这个答复之所以不能令我满意,不光因为它笼统得等于没说,而且这样描述"新世纪中华乐派"的音乐形态和风格面貌,必然使这个"乐派"失去了赖以生存和发展的至关重要的生命线——它的"新世纪"特性、"中华"特性和"乐派"特性,也就是它区别于别一国家、别一民族、别一流派在音乐形态上的基本识别标志。

即便像"五字真言"这类高度抽象物,也要体现在具体的音乐形态中,或者说是从无限生动的音乐形态中抽取出来的,否则,它便成了没有物质外壳可供依附的空中漂浮物;倘若"新世纪中华乐派"或"新世纪中华音乐的整体走向"在音乐形态和技术构成方面竟然没有属于自己的独特表征,没有鲜明可感的、能被同行指认和把握的音乐风格特点,那么这种纯粹观念形态的东西几近于空谈,对于促进当代音乐创作很难发挥其实际意义。

这使我想起了朱践耳关于"先经营,后挂牌"、"先实践,干实事"的主张[①]。"新世纪中华乐派"倡议者如果只对理念认同感兴趣,而对其技术构成却缺乏具

① 朱践耳:《致金湘》,《人民音乐》2004 年第 1 期。

体构想,那么,又怎能消除人们对“先挂牌,后经营”的忧虑呢?

关于“走出西方”之说

《四人谈》对“走出西方”有概略的阐述,而谢嘉幸教授的《走出西方》一文则对这个提法作了全面而详尽的专题论证。两者详略虽有不同,但有一点却是确定无疑的,即《四人谈》的其他三位作者都认同谢嘉幸的“走出西方”理念,并把它写入《四人谈》中,使之成为“新世纪中华乐派”的主要理论支点。

如果说,我对“新世纪中华乐派”在“乐派”这个概念的通约性理解前提下抱有保留的赞成态度,那么我对这个“走出西方”理念则持强烈质疑的立场。其理由一如下述。

1.“走出西方”的来历初探

我对“走出西方”提法的来历知之极少,手头仅有《四人谈》及谢嘉幸《走出西方》两文可作根据。据谢文透露,他的这个说法是以旅居海外的华人作曲家陈其钢的“走出现代音乐传统”①以及有海外留学经历的瞿小松的“走出西方阴影”②为根据的。谢文说,这两位作曲家是在经历了与西方音乐“零距离接触”之后才得出了这个结论。

如果我的中文理解力还算差强人意的话,我觉得谢文把“走出现代音乐传统”与“走出西方阴影”直接转换成“走出西方”,在逻辑上是否存在把原来的特称判断偷换成全称判断的嫌疑?在中文的一般理解上,前两者所要“走出”的对象都是具体的和特指的,即“现代音乐传统”和“西方阴影”,而经谢文一番删繁就简工夫之后,对象的具体性和特指性荡然无存,变成了泛指的“西方”。这样一来,“走出现代音乐传统”、“走出西方阴影”与“走出西方”这三个在概念之间在外延及其适用范围上的重大区别被一笔抹杀了。因此,这样的概念转换,既有悖于两位作曲家的原意,也在文字表述上缺乏应有的规范。在我看来,如此笼而统之地提“走出西方”,必然为各种误解和争论埋下种子。

“走出西方”是“新世纪中华乐派”的一个标志性理念。但这个理念的提出者在它的字面意义之外又附加了许多解释性说明和限定性内容,例如“不否定百年来学习西方的成绩”以及“新世纪还要继续学习西方”之类。但这些解释和说明并不是“走出西方”理念的必然内涵,而是为了修补这个理念在内涵上的漏洞,掩饰它自身具有的某种强烈倾向性而附加上去的。因此,在这个理念与附加的诸多解释之间,既不具逻辑同一性,内涵也相互矛盾。

---

① 陈其钢:《走出现代音乐传统》,宋谨整理,《中国音乐年鉴》1996 卷第 63—66 页。

② 徐璐:《走出西方阴影——瞿小松在首都师范大学音乐系讲学综述》,《人民音乐》2003 年第 5 期。

有鉴于此,参与“匠哲雅集”讨论者建议用“超越西方”代替“走出西方”。我认为在更为科学的提法出现之前,这也不失为一个比较妥帖的临时替代方案。

2.“走出西方”与“走出传统”

在“匠哲雅集”讨论中,三位倡议者针对我的质疑,把“走出西方”解释为“对西方音乐进得去,出得来”。这个说法听来倒也可通,但转念一想,问题便随之而来——

既然“新世纪中华乐派”强调对西方音乐“进得去,出得来”,那么对中国音乐传统或传统音乐应取何种态度?我看同样也应该是“进得去,出得来”。以我对“新世纪中华乐派”倡议者们一贯理论倾向的了解,他们绝不可能偏执到公然主张对中国传统音乐“进得去,出不来”的程度,否则这个新世纪新乐派的“新”字也就无从说起了。由此我认为,“新世纪中华乐派”对待西方音乐和中国传统音乐的正确方针,应当是将两个“进得去,出得来”并提——即:既要提“走出西方”,也要提“走出传统”,两者不可偏废。

将本应并提的两个口号而最终舍一取一,在这一取一舍之间,到底说明什么问题?依我看首先是暴露出其中的逻辑矛盾,其次是透现出“新世纪中华乐派”倡议者在对待西方音乐与中国传统音乐问题上的两种不同态度。

3.“走出西方”的历史判读

谢嘉幸教授为了给他的“走出西方”理念提供历史依据,将其笔触探入20世纪初,对“五四新文化运动”进行历史判读。可惜,我们从中看到了太多的误判和误读。

谢文用了相当的篇幅涉足到政治领域,并且得出诸如“将专制社会体制等同于中国传统文化,并企图以彻底摧毁中国传统文化来实现社会的现代化,却南辕北辙,导致百年中国陷入专制与暴力交替循环的怪圈”之类政治结论,对此,我非但颇不以为然,而且认为这种企图用大而化之方法将极其复杂的政治问题和历史问题“一言以蔽之”从而得出简单化、片面化和极端化结论的研究态度和学风是要不得的。因此,除了点明我的上述立场之外,不想在这些问题上再置一词,还是将笔墨集中在音乐和文化问题的讨论上。

谢文断言:

五四运动的最大问题,是将封建专制当成中国文化传统的全部,从而全面贬低、否定进而全面反叛传统。

进而做出如下推论:

世纪初国人对社会专制体制反叛——导致对传统文化反叛——再导致对传统音乐反叛。

关于“五四运动”的历史成就与局限,近来国内思想界论家蜂起、众说纷纭。

谢教授只取其中一家之说作为立论根据,可见他对此说情有独钟。不过,被指责为"五四运动"之"最大问题"者,是所谓"将封建专制当作中国传统文化的全部"。请问:此论到底是出于何人之口?这种思想在"五四运动"中究竟有多大影响?是否代表了当时思想界的主流倾向?谢文虽没有明说,但它笼而统之把这种认识强加到"世纪初国人"的头上,好像这种思想居然成了"五四运动"时期举国一致的思潮。此类概括,把少数人泛化为全体国人、把局部性观点泛化为整体性观点,不但包含逻辑错误,而且也以偏概全、于史乏据,具有主观臆测的成分,学风上也不可取。

关于传统文化与封建专制的关系,谢文引用别人的话,说"传统是不利于维持正统的意识形态的,也是不利于进行彻底的全权统治的"①。这个论断未免离谱太甚。请问:"君君臣臣父父子子"、"皇权神授"、"三纲五常"以及"存天理,灭人欲"、"女人裹足"、"贞女烈妇"之类,难道不是传统文化么?它们究竟有利于还是"不利于"封建专制进行"彻底的全权统治"?仅用这个极为简单的发问,就足以把这个离谱之说彻底颠覆。

令我感到特别不解的是,谢文既然对作者不分青红皂白一概反传统义愤填膺,却为何重蹈其"非此即彼"思维模式的覆辙,反过来又不分青红皂白地对传统大唱赞歌呢?

至于认定"五四"时期的音乐先贤们"反叛传统音乐"、"全面反传统"、"企图彻底摧毁传统文化",其剑锋所指,不仅是主张"全盘西化"的匪石及主张"中西结合"的萧友梅和刘天华们,而且也株连到了当时力主"复兴国乐"、对引进西乐有"移商换羽"之痛的郑觐文诸人。这种"抡起板斧排头砍去"的黑李逵作风,固然是痛快淋漓之至,但枉成斧下屈魂冤鬼者,却决不止郑觐文诸人。例如,在专业音乐家中对梅兰芳大师唱腔记谱的第一人,正是也被谢文判定为"反叛传统"、一棍子打倒的刘天华。

谢嘉幸教授读过不少书,他的文章旁征博引,纵横恣肆,令人佩服。但我还想建议他最好了解一下列宁关于两种民族文化的论述,读一读毛泽东《新民主主义论》和《在延安文艺座谈会上的讲话》这两篇文章。我倒不是一定要强求他接受列宁和毛泽东的观点,但不知道世界上竟然还有另一种民族文化观存在,总归是学术视野上的一个缺憾。

4."走出西方"的现实判读

谢文回顾了20世纪以来中国新音乐的发展道路,并将它概括为两次西乐东渐和中国音乐家的两次回应,进而得出结论说:

---

① 秋风:《传统、自由与启蒙的陷阱》,见谢嘉幸:《走出西方——一种新世纪华人作曲家音乐创作语境的探究》之尾注32、33。

上一世纪整整一百年中国新音乐的发展,是在“走进西方”的这一杆旗帜引领之下完成的。

我以为这样的结论存在严重偏颇。说中国新音乐百年历史有“走进西方”这面旗帜的引领,完全可以接受,因为它符合事实;但断言百年新音乐实践中只有这面旗帜的引领,中国传统文化和传统音乐在其中没有发挥引领作用,百年来中国音乐家在“走进西方”的同时根本没有“走进传统”,则是不能接受的,因为它不符合事实。铁的事实是:中国作曲家在自觉地“走进西方”的同时也自觉地“走进传统”。当时“新音乐”的代表人物曾志忞、李叔同、萧友梅、黄自等人的国学功底,并不比现在某些学者差多少。否则,那些至今仍令中国听众喜闻乐听的杰出民族化作品的巨量产生就成了不可思议的神话。

令我感到十分不解的是,谢文中曾经有不少文字注意到中国音乐家在“走进传统”方面所做的不懈努力并对其成果取赞赏态度,何以到了得出结论时竟然对之忽略不计,而独独把百年新音乐的创造历程归之于“走进西方”“这一杆旗帜”的引领?思之再三,我宁愿相信这是因作者写作时疏忽所致,而决不是出于立论需要,故意突出“走进西方”而不得不将“走进传统”忍痛割爱,以便给“走出西方”提供历史和现实的对立面。

谢文在“历史观症候——西化等于现代化”这个小标题下,论证了现实音乐生活中人们普遍把“西方化”等于“现代化”的现象。但它仅仅举出近期中央电视台主持人关于用摇滚风格演绎民歌《下四川》一段话作为孤例之后,就大发感慨道:“可见西方音乐,甚至是西方的通俗音乐等于‘现代音乐’的概念是如此深入人心”,并从中引出下列判断:

问题不在于能否用摇滚来演唱民歌,而在于西方通俗音乐中的摇滚音乐,成为了现代的标志,而民歌本身却被当成是非现代的音乐了。

这种对于现实音乐生活的判读和推理,存在着诸多理解误区及逻辑混乱。

首先,仅从那位主持人“现在我们再来听听用现代方法演绎的《下四川》这首民歌”这句话里无法得出“‘西方化’等于‘现代化’”这个结论——谁都知道,主持人所说的“现代”一词只是一个时间概念,与“现代化”处于不同层面;将“现代”等于“现代化”,这种判读本身就不合汉语规范。

其次,若想论证“‘西方化’等于‘现代化’”这种历史观症候的学理错误,有一件事是非做不可的,即证明这种论点是一种普遍性的客观存在而不是作者为了论证需要而给自己竖起来的“靶子”;而证明其的确存在而普遍的最有力途径是从当代音乐家的现有言论和文献中寻找典型例证。普通公众的言论、特别是诸如中央电视台主持人这种“现场脱口秀”,随意性和偶然性很大,非严谨之学术表述也,不足为凭。故而我希望,这场讨论是学术讨论,我们的论点必须是以

文献、史料为支撑的学术性论据。

再次,谢文对"民歌本身却被当成是非现代的音乐"颇为不屑,并把它拿来作为"'西方化'等于'现代化'"这种历史观症候的表征之一加以批驳。我翻来覆去咀嚼此话,却无论如何总是把民歌本身当成"非现代的音乐",因为它属于老祖宗们的创造,世世代代生命不息流传至今,即便这些宝贵的传统音乐现今依然存活于民间和现实音乐生活之中,也只能称之为"存见的传统音乐",绝对不能把它归入"现代音乐"之列。

或许是我的历史观出现了"'西方化'等于'现代化'"之类"症候",故而对谢文现实判读中的若干结论仍有不少迷结萦绕于心不能自解,以上所列不过其中一二而已。

5."走出西方"的阐述矛盾

"走出西方"之整体性、全局性的阐述矛盾,是这个理念的字面意义与提出者赋予它的各种解释和说明之间的矛盾。鉴于这个问题在前文中已经概略讨论过,这里不再重复。除了这对根本矛盾之外,其他类型的阐述矛盾还有不少,现从谢文择其一二略加评说。

很长时间以来,我们已经潜移默化地接受"西方化"等于"现代化"的认识,习惯于将中西关系等同于古今关系。

断言将"中西关系等同于古今关系"在我们中间已经"潜移默化"地成了"习惯",事实果真如此吗？对这两种关系,按照中国人的正常理解,前者指的是中国文化和西方文化的关系,后者指的是中国传统文化和现代文化的关系。为此,毛泽东提出"古为今用"、"洋为中用",成为20世纪下半叶以来中国艺术家处理这两对关系的基本方针,这个方针把两者之间的区别说得清清楚楚,并没有出现谢文所说的这种不良"习惯"。其实,谢文之所以做出如此论断,其逻辑链条是这样的:正因为我们已经接受"西方化等于现代化",于是"中西关系"之"中"就被当成"古","中西关系"之"西"就被当成"今"。这种推理在逻辑上可否成立,不妨日后再作讨论;但不做任何逻辑转换就这样直接推理,颇令人费解。

类似的例子还有不少。如:

西化等于现代化,正是专制等于中国传统文化认识的逻辑延伸,也是其自我论证的又一逻辑怪圈。

"专制等于中国传统文化"怎么成了"西化等于现代化"的逻辑延伸？这里面的确存在某种"逻辑怪圈",它的名字就叫"自我论证"。很显然,在现今的中国音乐界,到底有几人说过"西化等于现代化"、"专制等于中国传统文化"这样的糊涂话？即便在20世纪早期或许有个别人发过类似极端之言,但从未在中国乐坛上发生过实际影响,在20世纪中叶早就销声匿迹矣,从未成为中国音乐界

的世纪性、整体性话语;谢文依然以此为据,实在是为了满足其“自我论证”的需要——先行造一个“幻影”,然后如临大敌,大加攻伐。也许是我的心态有问题,对于这类看上去言之凿凿、热闹非凡的讨伐,总会有一种堂吉诃德与风车战斗的滑稽感油然而生。

以“走出西方”为支撑的“新世纪中华乐派”

建立“新世纪中华乐派”一旦以“走出西方”为前提、为支撑,这个理念自身固有的种种内在矛盾和学理局限,在理论上给“新世纪中华乐派”带来的负面影响是倡议者们所始料不及的,并极大地消解了广大音乐家对其理念的认同度。重要的是,《四人谈》断言,20 世纪中国新音乐的成就是“按西方人的眼光,依照西方文化的标准而获得的”,“应该摸索一条如何‘走出西方’的路子”,这个论断,既把错了脉,也开错了药方。

1.“新世纪中华乐派”与音乐教育

“新世纪中华乐派”把音乐教育当作建立的基础,我对此是赞同的。的确,萧友梅等先辈在引进西方音乐教育体制方面功莫大焉,但也存在不少失误。因此,我并不认为现行的教育制度一片光明,在肯定前人功绩的基础上,修正他们的失误,进行改革和创新,使之符合中华民族伟大复兴这一时代使命的需要,这是当代音乐家义不容辞的责任。

问题是:我们首先要认清这些失误的来龙去脉,正确估价这些失误对当代专业音乐发展的影响,更重要的,是把研究的重点放在如何纠正这些失误,如何对西方音乐教育制度、中国传统音乐教育制度以及 20 世纪以来中国音乐教育制度采取科学分析态度,扬其所长而避其所短,在新世纪建立起更完善、更具中国特色和开放意识的专业音乐教育体制。

这是一项意义重大、困难很多的战略工程和系统工程,涉及教育理念、课程设置、教材编写、教法改革、师资建设等一系列课题,广及专业音乐教育、师范音乐教育、中小学音乐教育及社会音乐教育等各个层面;正由于它的极为复杂艰巨,光靠一腔激愤和简单地否定历史是解决不了多少实际问题的,需要我们凝神定气、深思熟虑、谋划长远,力戒浮躁、焦灼和夸饰,而且一定要相信,对教育体制的改革与我们同样具有使命感和紧迫感的,在中国音乐界大有人在,我们提出的方案、规划、设想,未必一定是最科学、最完善、最具中国特色和开放意识的,因此需要集思广益,需要平等讨论,需要集全国音乐家之力共同奋斗,不能认为只有我们几个人是“醒狮”,其他芸芸众生仍是“睡狮”,持有这样的心态,就把自己架了起来,放到一个不很适当的位置上。

在“匠哲雅集”讨论中，我对在作曲课程中增加“旋律学”、在中小学音乐课程中增加地方民间音乐等建议，以及包括黎英海、赵宋光、樊祖荫等人在内的中国音乐家关于民族化和声探索的理论与实践，金湘教授在创作中对于中国特性的追求与梦想，深表赞同，认为像这些为“新世纪中华乐派”添砖加瓦的实际举措，理应多多益善，然后通过一个阶段的创作和教学实践来检验其效果。

但把现行教育制度与建立“新世纪中华乐派”对立起来，断言在现行教育制度中无法绽开“新世纪中华乐派”之花，我看不出这样的结论有多少理论和实践的支撑。我国现行音乐教育制度虽然存在许多弊端，但从这个教育制度中并不必然产生“假洋鬼子”作曲家。纵观整个 20 世纪中国专业音乐创作，哪一个作曲家、有哪一部作品是“全盘西化”的？从萧友梅、刘天华、黄自、贺绿汀，到金湘本人，都是经过这个现行音乐教育制度长期熏染出来的，我看不出其中有任何人可以称之为“假洋鬼子”，也听不出他们的作品中究竟有哪一部是真正达到了“全盘西化”的境界的。相反的例证倒是不少。例如从少年时期就在这一教育体制中摸爬滚打的金湘，就被赵宋光赞为“中华乐派的嫡亲传人”，金湘本人对这一评价也欣然接受，并在《四人谈》中称之为“开光”；特别重要的是，如果拿金湘这个“中华乐派的嫡亲传人”作标准来衡量，20 世纪中国乐坛上产生出的这类“中华乐派的嫡亲传人”可以数以百计，其中大多数人都与这个音乐教育体制存在血脉联系。

我上面这段话旨在说明，现行音乐教育制度必须要改革，但若简单地、不加分析地把它妖魔化，使之与“新世纪中华乐派”对立起来，不但在学理和事实两方面都说不通，而且在“新世纪中华乐派”实践中必然带来更大的盲目性，把其中最值得珍惜的东西也无端地加以抛弃，造成新的资源浪费。

因此，现行音乐教育制度的确存在“西方标准”和“西方眼光”，甚至可以说这种标准和眼光在专业音乐院校中占据了统治地位，但请不要忽视和忘记，在我们的音乐教育体制中还存在着另一种标准和眼光，这就是中国传统音乐和民族音乐传统，以及扎根于中国作曲家灵魂深处的“中国情结”和“民族化追求”。从萧友梅、黄自、贺绿汀、马思聪、吕骥、李劫夫、安波、马可，到赵沨、吴祖强、桑桐、李西安、樊祖荫，再到现今的王次炤、杨立青诸人，数十年来，中国专业音乐教育界的历代领导人有哪一个不在强化这种“中国标准”和“中国眼光”方面作了力所能及的探索？虽然它在现行教育制度乃至整个文化语境中看似不够强大，但它作为一种自觉的创作意识，却每每在创作实践中左右作曲家的审美趣味和感性目光，支配他的风格取向和技法选择，最终决定其作品的整体面貌——钢琴独奏曲《牧童短笛》、大合唱《黄河》、小提琴协奏曲《梁祝》、歌剧《原野》等作品不正是这样产生出来的么？既然我们在“匠哲雅集”讨论中承认这些作品符合“新

世纪中华乐派”的风格标准，说明现行音乐教育制度非但并不必然地成为“新世纪中华乐派”的对立面，而且也并不单纯只有“西方标准”和“西方眼光”，同时也有“中国标准”和“中国眼光”，以上述作品为代表的20世纪中国专业音乐创作的主流，正是这两种标准、两种眼光综合作用的结晶。

“新世纪中华乐派”倡议者只强调其中的“西方标准”和“西方眼光”，看不到其中的“中国标准”和“中国眼光”，在理论上是片面的，在实践中是有害的，因为它把现行音乐教育制度中一份最可宝贵的遗产忽略了。这个结果，恐怕也是一直打“中国牌”的“新世纪中华乐派”倡议者们所始料不及的。在我看来，其所以如此，实在是因为“走出西方”的理念挡住了他们的视线，所谓“一叶障目，不见森林”，此之谓也；或者换句话说，为了论证“走出西方”的必要性和紧迫性，就把论者需要的“西方标准”和“西方眼光”凸现出来作为论据加以攻伐，而对不利于其立论的“中国标准”和“中国眼光”，则对不住，被搁置一边了。这种有利于己者高高举起、不利于己者轻轻放下、不顾事实只取所需的论证方法和过程，即便单从学术研究和写作规范的角度看，也是不可取的。

总之，我以为，“新世纪中华乐派”眼中未来理想音乐教育制度的建设，既不能全盘否定“西方标准”和“西方眼光”的应有位置，更不能无视“中国标准”和“中国眼光”的既有经验和教训，而是要在科学总结以往成败得失的基础上，处理好两者之间的协调关系。

2.“新世纪中华乐派”与音乐理论

“新世纪中华乐派”重视音乐理论建设，我看这是它的亮点之一。在四个倡议者中有三个理论家，另一个虽是作曲家，但一直关注理论问题并多有思考，说明“新世纪中华乐派”在理论建设方面身体力行。

乔建中在《四人谈》中曾经指出，先辈们在处理中西关系上理论准备不足，因此总是煮成“夹生饭”。这个看法，我基本同意。今天的时代条件与当年有大不同，因此我们有理由期待倡议者们对“新世纪中华乐派”的理论阐发必然比先辈们更高明、更缜密、更具理论说服力，因而更少局限性。然而迄今为止，这种更高明、更缜密的理论非但没有出现，反而提出了一些学理性漏洞更多、说服力更差的理论和观点。例如，把“走出西方”理念当作“新世纪中华乐派”的立足点便是其一。在我看来，这个提法，比起萧友梅当年提出的“国民乐派”理想以及“借鉴西乐，改造旧乐，创造新乐”口号来，后者兼顾到中西两个基础，视野开阔、目标明确、措施得当、表述清晰，举凡具有初中以上文化程度的人对此都不至于产生误读。反观作为“新世纪中华乐派”主要理论支点的“走出西方”理念，看似简洁，但内里充满矛盾，即便用长篇论文来加以设定和解释，但越说越糊涂，越说越露怯。“新世纪中华乐派”的理论准备到今天依然停留在这个阶段，又怎能不遭

遇风险呢?

我把“新世纪中华乐派”理论建设的重任,寄予金湘那份提纲上。我衷心企盼这份提纲能够成为“新世纪中华乐派”的理论宣言。今后,我不再把它当作金湘个人的思考,而认为它是“新世纪中华乐派”倡议者一致认同的理论纲领,因此四位倡议者有责任、有义务共同参与这个提纲的讨论、起草和定稿,使之具有较为完备的理论形态。鉴于兹事体大,关乎 21 世纪中国音乐的整体走向,与我们每个人息息相关,我等当然是不会置身事外纯粹作壁上观的,自会在“新世纪中华乐派”的理论建设中担当各自的角色——举凡来参加这次研讨会的专家学者,不论其理论倾向如何,都是出于对这个论题的一腔关爱之情,我们所提供的或赞成、或反对、或质疑的意见,都是从不同方向、不同侧面、不同立场上与四位倡议者构成理论的合力场,都是对“新世纪中华乐派”理论建设的积极参与。

至于说到当代音乐学建设,深层次的话题更多、牵涉面更广,本次会议无暇细谈。但有一点却是确信无疑的,即:只要我们把“新世纪中华乐派”的哲学基础、美学特征、传统渊源和技术构成这四大论域真正研究透彻、阐述到位,那就不仅是对“新世纪中华乐派”的理论贡献,而且也是新世纪中国音乐理论建设的一个重大学术建树。

3.“新世纪中华乐派”与中国特性

没有人对“新世纪中华乐派”倡导的中国特性持怀疑态度。可以说,从萧友梅、刘天华以降,近百年来,追求中国专业音乐创作的民族风格、中国气派和中国作风一直是历代中国作曲家不倦实践的核心使命。问题在于,在“新世纪中华乐派”的旗帜下,应当怎样理解和达成这种中国特性?于是就带出了关于“新世纪中华乐派”的历史前提问题。

一个不容置疑的事实是,20 世纪中国专业音乐所走的道路是中西结合、兼容并包,专业音乐创作及其作品中的绝大多数都是这种中西联姻、基因混杂的“混血儿”。早在 19 世纪末到 20 世纪初就订下的这份婚约,不论人们把它视为“包办婚姻”还是“自由恋爱”,抑或干脆认为是西方音乐对于我华夏音乐的“暴力占有”,但在我们身上同时奔腾着中西结合的血液,这是一个不以今人意志为转移的客观存在,你可以喜欢或不喜欢这个跨国婚姻,甚至诅咒它并把这个“混血儿”鄙称为“杂种”,但其人种和基因之不纯已是不争的事实,纵使如来下凡、天使再世也断然无法改变。所以我在“匠哲雅集”上说“孩子既已出生,就无法把它重新塞回母体”。这就是我说的“新世纪中华乐派”的历史前提。

为今之计,我们只能承认这个历史前提,承认近百年来中西结合的音乐现实。在这个历史前提之下,“新世纪中华乐派”所倡导的中国特性应该是何等模样?不是把我们身上的西方基因驱除干净,也不能把中国特性理解为华夏纯种,

而是用科学分析的方法和合理扬弃的态度对待已然存在的中西两种文化基因，在创作、教育、理论、表演各领域都要花一番苦工夫研究百年来的经验教训，该继承的则发扬光大之，该抛弃的则坚决抛弃之，前人未曾提供的中西结合形式则大胆创造之；其中的课题复杂繁难而又深入精微，需要举全国音乐界之力共同切磋和商讨，一起参与实践和探索，决不是我这番简单空洞的说辞或一句“走出西方”就能解决的。

西方工业革命之后，其文化和艺术向非欧国家强势辐射，并与各国本土文化艺术逐渐结合和交融，百余年来产生了各种形态的“复合文化”和“杂交艺术”，这是一个世界性的文化现象，不独中国为然。因此，消除“欧洲文化中心论”的影响，强调各国文化艺术的本土特性，这同样是一股世界性潮流。

但在这个问题上我们一定要小心：消除“欧洲文化中心论”影响并不等于消除西方文化的影响，这两者是绝不能等同的。崇尚“欧洲文化中心论”、一切“以西为高”是一种不健康的文化心态，只有彻底消除这种奴化心态才能确立民族的文化自尊和文化自觉。但经过近百年兼容并包的实践之后，如今西方文化的因子已经成为我国专业音乐创作的一部分。从消极方面说，即便我们想排除，也如拔着头发想离开地球那样断无可能；从积极方面说，西方音乐理论、风格、技法和作品为 20 世纪我国专业音乐创作提供了另一份滋养，并与我国传统文化养料一起，构成了我国专业音乐艺术生命体的阳光、空气和水，同样的，它也必然成为 21 世纪中国专业音乐创作必不可少的养料。

因此，“新世纪中华乐派”所强调的“中国特性”，乃是一种中西结合前提下的、具有更高文化自觉和结合形态更和谐更新颖更多样的“中国特性”。由于它深深扎根于博大精深的民族文化传统的沃土，因此是与包括西方国家在内的世界上任何一个国家的文化具有鲜明区别的“中国特性”；由于它合理地吸收了西方文化的有益养料，因此是与我国传统文化具有鲜明区别的“现代特性”。“新世纪中华乐派”只有将这种“中国特性”和“现代特性”有机结合起来，构成“现代中国特性”，才是当代中国音乐家对于自身历史前提的科学超越，才能有效避免各各执其一端所必然导致的偏颇。举凡在 20 世纪专业音乐创作中诞生的优秀作品，例如钢琴曲《牧童短笛》、大合唱《黄河》、歌剧《白毛女》、管弦乐《春节序曲》、小提琴协奏曲《梁祝》、长征组歌《红军不怕远征难》、现代京剧《智取威虎山》，以及谭盾的《风雅颂》、瞿小松的《Mong dong》、郭文景的《蜀道难》、叶小钢的《地平线》、金湘的《诗经五首》、王西麟的《第三》、朱践耳的《第十》等等，都在不同程度上体现了这种“现代中国特性”。香港学者刘靖之在其中只听见西方和声和西方曲式而对其中的民族神韵、中国气派充耳不闻倒也罢了，少数大陆音乐家居然也只看见“西方标准”和“西方眼光”而对其中的“中国特性”毫无所感

就颇令人惊奇——难道他们所憧憬的,竟是全面皈依传统、把西方因子彻底清除干净的"中国特性"? 我不相信他们的主张如此偏激,因此等待进一步澄清。

4."新世纪中华乐派"与多元语境

我们在新世纪之初提出"新世纪中华乐派"命题,与先辈们当年提出"国民乐派"时的整体文化语境有些近似,但与20世纪50—70年代却大不相同。

"五四运动"前后,在中国近现代史上是一个百家争鸣的时代,各种文化和艺术主张都得到了自己的话语权。蔡元培、萧友梅、刘天华等人所倡导的"中西结合,兼容并包"主张之所以占据主流地位,不是因为他们拥有话语霸权,而是因为他们的主张符合时代需要和中国音乐发展的内在要求,是其理论的强大说服力使之然。

在20世纪50—70年代,主流意识形态的话语霸权已经确立且愈益强化,那时之提倡"民族化",那时对"盲目崇洋"、"全盘西化"、"洋奴哲学"、"爬行主义"的批判,不是因为其理论的强大,而是有全部国家机器作后盾,常常政治批判于前,专政措施于后。断言"和声有阶级性"、强迫某些管弦乐队下马等倡导"民族化"的极端言论和极端措施,就发生在这一时期。然而即便在话语霸权达到巅峰、"打倒封资修"甚嚣尘上的"文革"时期,"四人帮"非但没有把西方文化因子清除干净,反而在所谓"样板戏"的实践中提供了"封资修"结合的新的例证。这个现象值得深思,也提醒我们不可再犯理论与实践脱节这类低级错误。

如今到了新世纪,文化语境的多元化已成不争事实,创作自由、张扬个性之类理念也已深入人心。在这种多元语境下提出"新世纪中华乐派",把它作为一个志同道合的特定音乐家群体的艺术理想、创作信条、行动纲领,我认为很好,也很有意义;但四个倡议者偏要把它泛化为"新世纪中国音乐的整体走向",在《四人谈》中偏要说它"完全可以当作未来百年中华乐人包括台港澳及海外华人在内的音乐文化发展总目标",好像非要把全国音乐家都纳入这个大一统的提法中来、共同麕集于"新世纪中华乐派"这面大旗之下不可,这就显出某种王霸之气来。从分寸上说,过犹不及;从策略上看,也操之过急。所以我在"匠哲雅集"上说了如下这段话:

> 现在是多元化时代,一元化已经过去,即便是党中央提出的口号,在一片赞扬声中,还有各行其是的,更何况我等草民,弱势群体,提出的方案,已经失去普适性与强制性,在这种形势下,提出的口号,要以理服人,我们的理想,要有理论的自洽保障。

在当代多元语境下,"新世纪中华乐派"这个提法要管一百年之久,还想得

到全球华人音乐家的衷心认同,大不易也。其中有两个条件,二者必居其一:一是把当代语境由多元重新退变为一元,动用行政手段以强制推行之;二是在学理上对"新世纪中国音乐的整体走向"作科学、深刻、精彩、鞭辟入里的阐发,用你的理论魅力去掌握人、征服人。

5."新世纪中华乐派"与创作个性

创作个性之理应得到充分尊重,在现时已无异议。"新世纪中华乐派"倡议者当然也持这种态度。但创作个性十分具体而特别,常常显出倔强和桀骜不驯的品性。如果某一作曲家并不认可"新世纪中华乐派"理念,我们当何以处之?如果某一华人作曲家根本不理会你主张的"中国特性"或"走出西方",偏要创作没有任何民族识别特征的所谓"世界主义"作品或"全盘西化"的美式作品、英式作品、意式作品、法式作品,我们又将何以处之?不承认他们是中国作曲家或华人作曲家么?

这使我想起柴可夫斯基来。众所周知,老柴并不属于"俄罗斯民族乐派",在当时的俄罗斯,他被认为是一个更接近西欧浪漫主义风格的作曲家。但俄罗斯音乐界和广大听众依然认为他是本国最杰出的作曲家之一。另一个例子是著名作曲家勋伯格。我们在他的序列音乐的音响结构或本体形态中究竟能够听出多少可识别的"犹太民族特性"?但这一点并不妨碍他成为对20世纪现代音乐创作影响至深至巨的作曲家之一。

我举这些看起来较为极端的例子,并不表明我赞同音乐创作中的世界主义或其他极端现代派,而只是想说明,"新世纪中华乐派"如果只是一部分作曲家的创作理念,那么它与创作个性并不冲突,甚至有助于张扬和发展这种个性;但若要以此框定所有华人作曲家的创作理念和风格,就必然与一部分作曲家的创作理念和创作个性发生牴牾。在当今时代,我们有喜欢或不喜欢某一创作流派或创作风格的自由,谢嘉幸教授也可以在《走出西方》一文中认为"没有民族文化背景的个性,只能是苍白的个性",但只要它们确实是严肃的和负责任的创作,就没有权利限制乃至取消它们的生存与发展。正是在这一点上,我与谢文所持的立场是一致的。可惜,它把"走出西方"不适当地提高到"宏大叙事"层面,正是这个理念之必然遭遇风险的根本原因。

四、结论和建议

总而言之,我对"新世纪中华乐派"和"走出西方",提出如下结论和建议:

1.调整坐标,缩短战线

所谓"调整坐标",就是在"新世纪中华乐派"提出之初,不要把它过分泛化,

不要把它的坐标定位于“新世纪中国音乐的整体走向”，而只从“乐派”这个概念通约性理解的基础上来框定其内涵和外延。这样做的好处是：减小“宏大叙事”容易遭遇的风险，争取尽可能多的同盟军和支持者，也更有利于吸引真正的志同道合者加入这个队伍。

所谓“缩短战线”，就是不要把架子拉得太大，暂不要求创作、教育、理论、表演四个方面齐头并进，首先从我们力所能及的创作、理论和表演入手，进行“新世纪中华乐派”的探索和实践，争取能够在不太长的时间内拿出令人信服的成果。而教育体制问题，涉及范围太广，问题太过复杂，非我等个人之力所能及也，不妨发挥“新世纪中华乐派”四个倡议者的学术研究优势，教育理论先行，把现行教育体制的弊端、改革的必要性、改革基本理念与方法、具体做法和建议论清说透，然后确定试点，逐步推行。

2. 三个“继承与超越”，同时并提

在专业音乐领域必须将“继承”与“超越”并提——“继承”是“超越”的基础，“超越”是“继承”的目标；既然我们当前所面临的是中国传统音乐、西方专业音乐和20世纪中国新音乐这三个传统，那么“新世纪中华乐派”对待它们的态度理应是三个“继承并超越”同时并提，即：

“继承并超越西方专业音乐传统”，以创造不同于洋人的新世纪中华音乐；

“继承并超越中国古代及民间音乐传统”，以创造不同于古人的新世纪中华音乐；

“继承并超越百年来的我国新音乐传统”，以创造不同于前人的新世纪中华音乐。

“新世纪中华乐派”要体现出自身不同于洋人、古人和前人的新的性质和特点，就必须将三个“继承并超越”同时当作自身的一面旗帜明确地亮出来。有意无意地遗漏掉其中任何一个“继承并超越”，就必然使我们的理论坐标和感性目光发生偏斜，甚至有可能导致与“新世纪中华乐派”预定目标南辕北辙的结果。我们要想既不做巴赫、贝多芬和勋伯格的“干儿子”和“干孙子”，也不做民族传统、新音乐传统的“败家子”和“守财奴”，必须同时实现这三个“继承与超越”，才能鲜明地亮出属于当代中国音乐家的旗帜，才能创造出无愧于我们伟大时代和民族自觉的新世纪中华民族的新音乐。

3. 狠抓理论，夯实基础

就目前阶段而言，我认为当务之急是狠抓理论研究，下苦工夫把“新世纪中华乐派”的理论基础扎深夯实。要对已有的历史判读、现实判读、学理基础、表述逻辑等等重新进行严格审视，该坚持者坚持，该修正者修正，该深化者深化，该放弃者放弃，力争使我们的理论阐述目光深邃，胸怀阔大，持论科学，论据坚挺。

在这一点上，只要我们坚持一切从“新世纪中华乐派”的未来建设出发，朋友和同行间的交流、商榷与辩驳均与个人恩怨及世俗名利种种并无关涉，因此大可以虚怀若谷、从善如流的态度待之；即便对方之说一无是处，或可据理驳之，或可平心论之，也可一笑了之，千万不要动了真肝火。

4. 确定基地，立足实干

“新世纪中华乐派”需要科学全面的理论阐发，但更需要目标明确、行动果断的实干精神。既然这个主张的四个提出者中有两个都在中国音乐学院，另两位也已退休，无具体俗务缠身，而本次研讨会也由中国音乐学院发起召开，因此建议，“新世纪中华乐派”不妨以中国音乐学院为其实验基地，把相关理论研究、创作实践、表演探索和教育改革落到实处。

这样做的好处是：有一个基地作依托，“新世纪中华乐派”就超越了无根据地作战的“游击战”阶段而进入了正规的“阵地战”；就等于孩子找到母亲，得到关怀和照料，就不再是到处漂泊的闲云野鹤，而是有了一个属于自己的“巢”；而中国音乐学院向来重视传统，也具开放意识，在这方面聚集了大量的理论、创作和表演人才，能为“新世纪中华乐派”的实验提供创作、理论、教学和表演方面的丰厚资源；由于有了可靠的组织保障，“新世纪中华乐派”几个倡议者就不必为许多行政事务所累，能够集中精力于创作探索和理论研究，把这两个最根本性的问题抓好落实。

以上就是我对“新世纪中华乐派”及“走出西方”的粗浅思考和评论。其中谬误一定不少，一些话也说得不很中听，但自问用心不坏，态度还算端正。

凡此种种，敬请批评指正。

（原载《中国音乐学》2007 年第 2 期）

辩证思维与传承发展关系论

在全世界都在热切关注人类非物质文化遗产保护以实现人类文化多样性这个宏观背景之下，南京艺术学院举办这个以“民族音乐的传承与发展”为主题的学术研讨会，目的就是要把关心这一主题的国内专家学者的真知灼见和学术智慧调动起来、集中起来，为当代条件下我国民族音乐文化的保护、传承和发展献计献策，提供科学理论的支持。

在过去相当长的时期内，我们在民族音乐的传承与发展这个问题上出现了许多令人痛心的失误，从而导致一批珍贵音乐文化遗产失传或濒临灭绝的现实危局。在我看来，这些失误之所以能够成为现实，个中的原因固然很复杂，但其主要原因还是在于对民族音乐文化遗产及其传承与发展缺乏科学的认识和正确方针的指引，被一系列似是而非的片面理论占据了主导地位所致。鉴于“民族音乐的传承与发展”是一个关系到民族文化血脉在当代能否得到有效接续的宏大命题，在经历了长期的历史冲刷、社会动荡和人为破坏之后，许多依然存见的传统民族音乐文化已经气息奄奄、朝不虑夕、命悬一线，采取切实的抢救和保护措施也已刻不容缓。为了避免重蹈历史的覆辙，今天的学者在这个问题上头脑一定要清醒，一定不能用新的片面性和盲目性代替往日的片面性和盲目性，一定要坚持辩证思维，正确认识“传承发展关系论”，才能把我们的认识以及相关方针、政策的制定建立在科学理论的基础之上。

对待民族音乐遗产的两种传统

在如何对待民族音乐遗产这个问题上，历史留给我们的记忆有两种：一种是珍爱和保护的传统，一种是鄙夷和破坏的传统。今天我们要科学总结前人的历史经验和教训，必须同时认清这两个传统，不能只讲一个传统、否认另一个传统。

不错，我们的前辈和前辈的前辈，鄙夷、破坏民族音乐文化遗产的现象和事件确实普遍存在，这种传统在我国7000余年的文明史上屡见不鲜。到了近现

代,“五四”新文化运动提出打倒“孔家店”,对传统文化采取极端态度,缺乏辩证思维,造成严重危害,其后果令人痛惜。在“文革”中,恰恰是那些满口马克思主义革命辞藻、理应最具辩证思维的“四人帮”阴谋集团,提出“破四旧”和“砸烂封资修”,将这种对传统文化遗产的鄙夷态度登峰造极化,造成人类文化的空前劫难。即便到了新世纪,这种破坏传统的传统又以某些新的形式沉渣泛起——例如,在“挖掘非物质文化遗产”、“弘扬民族优秀文化”等时髦口号之下,各种形式的“保护性破坏”和“开发性破坏”依然在许多地方大行其道。

但我们也不要否认,无论古今,国人对于传统文化的态度还有另一种传统,即珍爱和保护的传统。远的如孔子在当时广泛收集民间音乐编成《诗经》,近的在 20 世纪 50 - 60 年代我国音乐界对全国民间音乐的普查,以及国家投入巨资、集全国音乐界之力编纂而成、被称为“文化长城”的《中国民间音乐集成》陆续出版。

今天我们在讲中国人对待自己的民族文化遗产的态度时,观察和思考问题的方法还是要辩证一点,不能只讲一个传统而否认另一个传统——如果只讲前者而否认后者,就不能认清我们在保护民族音乐文化遗产方面的严峻形势和混乱现状,在如此艰巨的抢救和保护任务面前缺乏应有的痛切感、使命感和紧迫感;好像破坏传统文化的事件从未发生,我们在这方面的历史一片光明。但是,如果只讲后者而否认前者,这首先是对祖宗和前辈功绩的一种非历史主义的不尊重,好像重视和保护传统文化的历史只有到了我们这一辈才开始;同时也必然使我们的认识以及以此为根据指定的方针、政策陷入新的片面性,给音乐类非物质文化遗产的保护事业带来不应有的损失。

民族文化遗产的多类性及其区别对待

民族文化遗产是一个包含多类性文化存在的总范畴,切忌不分青红皂白、笼而统之地一概而论,一定要认识其复杂性和多类性,并在具体对策上分别情况、区别对待。

列宁曾有“两种民族文化”的论述,毛泽东也坚持“民主性精华、封建性糟粕”这样的两分法来观察和对待传统文化。尽管列宁和毛泽东本人在处理本民族文化遗产的实践中也存在若干违背其科学理论的失误,但从学理层面说,这些观点以及其中蕴藏的辩证思想和科学态度,理应成为我们今天处理音乐类非物质文化遗产的总方针和总思路,当然更要竭力避免言行脱节、知行相悖之类现象的再发生。

以我现在的认识,所谓“传统文化遗产”至少可以分为以下几个类别:

其一是“传统文化记忆”。这是一种在历史上曾经存在过、但由于历史发展和社会变革在现实生活中业已失却其生存条件、因而已经消亡或濒临灭绝的传统文化种类。当然，既是“记忆”，就不可能总是令人愉快的，例如古代中国的“缠足”文化、“贞操节烈”观念及“纳妾”制度之类“文化记忆”，常常伴随着血泪和痛苦；而音乐中的“宫廷音乐”一族，也随着封建王朝的覆灭而成为较为遥远的“文化记忆”。然而即便如此，这些“文化记忆”同样具有某种历史的、文化的和认识的价值，因而值得进行博物馆式的保存。更多的“文化记忆”是某种特定生产方式的产物，一旦这种生产方式随着人类社会制度和生产力的发展而不可逆转地发生改变，其生存条件也就不复存在，它们的消亡必然是同样地不可逆转。例如汉族民间音乐中曾经普遍存在的码头工人搬运号子、船夫号子、打夯号子、车水号子之类，由于现代大机器生产代替了繁重的体力劳动而在现实劳动生活中消失了。相信用不了多久，现在仍存见于部分少数民族地区的舂米歌、背水歌、插秧歌等等也有可能遭遇同样的命运。类似的传统音乐品种，还有汉族地区的某些民俗音乐、礼仪音乐。

对于这类“传统文化记忆”，我们应取的态度是：

首先要认识到这种新陈代谢、生生死死现象在文化演进史上经常发生，是使文化与整个社会进程同步发展、保持文化传统鲜活生命力的一条基本法则，因此一定要顺其自然，在对它们的已然消亡或濒临消亡表示惋惜和无奈的同时，在理论认识上既不可将这种现象归咎于历史发展和社会变革本身，也不能无端指责前人和今人的保护不力。否则，就会不恰当地把文化演进与社会发展人为割裂开来，从而陷入“传统文化绝对主义”的误区。

其次要在实践中积极采取切实措施，对某些已然消亡或濒临消亡的民间音乐品种进行紧急抢救、挖掘、整理，利用现代科技手段完整记录、科学珍存其音响、乐谱、乐器、表演场合与形式等本体形态以及与此相关的所有文献和史料，以为后人学习欣赏、学术研究、创作及教学实践之用，使这类“文化记忆”的血脉以一种特定的变异形式依然在当代音乐生活中奔流。在这个问题上，任何借口的不作为和消极态度都是不能原谅的，都是对民族文化遗产的不恭与不肖。

其二是“传统文化遗存”。这是一种由古人和前人创造的、其生存条件对具体生产方式的依附性较小、在当代民间礼俗及社会文化生活中仍有一定生存空间、但因认识不足或保护不力或人为破坏而生存困难乃至濒临灭绝的传统文化种类。这类“传统文化遗存”，在当代现存的传统音乐中品种和数量最多。不用说，民间音乐中的民歌、戏曲音乐、歌舞音乐、说唱音乐及民间器乐中多数品种（如江南丝竹、广东音乐等），由于较具群众基础，其代表性作品至今仍具有鲜活的生命力而受到一部分群众的喜爱；而其中的文人音乐、宗教音乐，因受其特定

性质限制而传承范围较小,生存环境甚为严峻。

对于这类“传统文化遗存”,我们先不忙于对其文化性质、审美价值等作判断,而应当采取各种有效措施,将它们的音乐形态及相关文化资料原样保存下来最为要紧;那些以所谓“发展”和“创新”为名对这些“文化遗存”胡乱篡改、肆意涂鸦的现象和做法必须坚决制止。在此基础上,还要尽一切可能改善这些品种及其从业人员的生存条件,使其在各民族的当代生活中能够自然地传承、不受人为破坏地存活,竭力防止因重视不够、保护不力、政策不当而导致的“非正常死亡”。

其三是“传统文化瑰宝”。这也是由古人所创造、传承历史久远、其生存条件对具体生产方式和生活方式依附性不强、对中华文化具有经典性和标志性价值和意义、受到全社会一定程度的重视和保护、因而在当代音乐生活中仍有较大生存空间的传统文化种类。这类“传统文化瑰宝”,也是我国传统文化遗产中文化价值和审美价值最高、艺术生命力最强的部分,是中华民族对于人类音乐文化总宝库一系列引以为豪的光辉贡献。例如已被联合国教科文组织列为“人类非物质文化遗产名录”的昆曲、古琴音乐、“十二木卡姆”便是;此外,被称为“国剧”的京剧,汉族各地区有代表性的大剧种(如川剧、秦腔、粤剧、楚剧及汉剧、湘剧、山西梆子、豫剧、越剧、黄梅戏、柳琴戏、皮影戏、木偶戏等),及民歌、说唱、歌舞音乐、民间器乐中一部分具有永久魅力、至今仍在当代音乐生活中传唱不绝的经典作品。

对于这一类“传统文化瑰宝”,必须不惜一切代价,动用一切可用的科技手段,对其代表性、经典性的传统剧目或曲目进行保护。首先要进行精心采录和原样保存,收集、整理与之相关的乐谱、文献和档案,并为其创造永久性保存的合适条件。与此同时,也应对这些“传统文化瑰宝”的传承责任人(剧团、乐团和相关的艺术家)提出明确的传承任务和目标,提供优裕的传承条件,以确保他们能够高质量地、原汁原味地定期演出经典的传统剧目或曲目,以供当代人学习和欣赏,从中吸取营养,领悟中华文化的深邃精妙;一些濒临失传的传统剧目或曲目,更要趁一些老艺人依然健在时加意挖掘和及时抢救,力避以往之覆辙重蹈,决不允许在我们手中使任何一种仍有可能抢救的传统文化瑰宝遭到灭绝之灾,否则就是犯罪。

当然,我对传统文化多类性的认识仍很粗浅,上述分类及相关阐述也未必妥当,但至少可以说明,运用辩证思维对传统文化进行科学分类,由此分别情况、制定政策、区别对待,在大而化之争说“传统文化”的当下,确有必要且正当其时。

既不做“败家子”，也不当“守财奴”

民族音乐传统和传统音乐是我华夏历代先民的天才创造，是我们的老祖宗对于当代人一笔极为丰厚的文化遗产馈赠。我们常说中华文化博大精深、源远流长，它的一部分物化形态就是千百年血脉流淌至今不绝的传统音乐文化及其多类性载体。

对此，我非常赞同对传统文化必须怀有一颗敬畏之心的观点。因为，面对如此珍贵的文化遗产，当代人若误认为那不过是一些破旧的老古董，形式简陋而落后，与当今之社会生活及审美时尚毫无关系，看不到其中所蕴藏的巨大历史价值、文化价值和审美价值，否认传统文化对于创造当代音乐艺术不可或缺的基础性意义，那就未免浅薄轻狂得过甚了。在现实音乐生活中，这种鄙薄传统文化的风气很盛，无论在创作、表演、教学、理论研究及审美实践诸领域都有很典型的表现，特别在年轻一代音乐人中更为严重。而各级政府的文化宣传主管部门，在保护民族传统文化方面的不作为或乱作为，例如新近出现的“保护性破坏”、“开发性破坏”和“创新性破坏”（即在“保护”、“开发”和“创新”的名义下对传统文化所造成的新型破坏），许多都是在当地政府的主持下发生的；这种对于传统文化的乱作为，实际上加速了许多传统文化种类衰落和灭绝的进程。

老实说，这种对于传统文化遗产的蔑视、轻狂和鄙弃态度，乃是一种最最要不得的“败家子作风”。如果听凭这种作风发展下去而毫无警觉、不思改悔，无需多久，古人留给我们的丰厚文化遗产就会在我们这一代或我们的下一代败落殆尽。那时，我们作为中华民族一员的文化归宿感必将遭到严重削弱，成了生物属性大于文化属性、在整体上灵魂无所归依的一族；那时，我们也势必被前辈和后人唾骂为传统文化的“败家子”。

同坚决反对“败家子作风”一样，我们在对待传统文化遗产问题上也一定要坚决反对“守财奴作风”。因为，传统文化是古人创造的一笔宝贵财富，它对今天的意义和价值，不仅在于高度珍视它、好好保存它、坚决守护它，还在于它为当代人的文化创造提供一种深厚的民族文化根基、丰富多样的传统文化资源、东方人所独具的艺术表达方式和审美眼光，是今天的文化进军出发的基地。如果我们津津乐道于传统文化的博大精深和无比丰厚，满足于对于传统文化精品的反复把玩与体味，或天天躺在上面睡大觉、尽情享受前人的文化馈赠，忘记了自己的文化使命，不积极从事今天的创造以为中华文化增添新的血肉和光彩，那么，总有一天我们就会把丰厚的文化遗产挥霍一空，最终成为“无财可守”、文化上一无所有的穷光蛋。我相信，如此“守财奴”是任何一个有责任心和创造精神的

当代音乐家所不屑为的。

既不当“败家子”,也不当“守财奴”,我们应当接过这份文化遗产,在悉心保存和加意保护的同时,以民族文化遗产为前进基地并从中汲取丰富养料,积极从事当代音乐文化的建设和创造事业,把传统文化遗产发扬光大,让它在我们手中“发家致富”,在中华文化传承史和整个人类文化史上记写属于当代的、同时也是中国人的光辉一页。

我们既是传统文化的守护神,又是它的积极传承者和发展者——这便是当代音乐家必须承担的双重历史使命。

母亲的心跳和我们的心跳

我非常欣赏用“母亲的心跳”来比喻传统文化,特别是用它来比喻传统音乐时,便显得格外形象而生动。的确,今天的我们之所以必须珍存、保护、学习传统音乐,就像孩子常常依偎在母亲的怀中那样去感受她的体温并倾听她的心跳。

同样,我们也可以把传统文化视为“母亲的乳汁”,因为初到这个尘世的每个人,都在不知不觉间接受传统文化乳汁的哺育,并被它所滋养、所熏陶、所润泽、所塑造,也即所谓的“以文化之”,遂渐渐成长为具有文化规定性和认同感的新一代。

从这个意义上说,传统文化是当代人的文化属性之根。

但是,一代人有一代人的心跳和乳汁。正如我们需要倾听母亲的心跳、吮吸母亲的乳汁一样,我们的后代同样需要倾听其母的心跳、吮吸其母的乳汁。总不能说,母亲无私地哺育和滋养了我们,到了我们这一辈却没有自己的心跳和乳汁来哺育和滋养我们的后代;真到了那时,我们总不能对自己的孩子说:“对不起,妈妈没有心跳和乳汁,还是请你聆听祖母的心跳、用祖母的乳汁来滋养你吧?”

文化传统和传统文化代代相继、薪火相传,每一代人在接过前辈的文化薪火的同时必须为之增添新的薪火,使之燃烧更炽,否则,若某一代或某几代人苦于无薪可添,甚至干起釜底抽薪之类勾当,即便祖先创造的传统文化再辉煌、再伟大,其薪火也有熄灭的一天。

人们不是总在说“传统是一条河流”么?中华文化这条洋洋大川已经浩荡奔流了 7000 余年,其生命力之所以如此顽强,之所以川流不息达于当今,概因其中的每一时段都融汇了当时人们鲜活的文化创造,为这条河流增添了新的活水,或开凿出新的流脉,否则,这条河流随时都有可能在其漫长流程的某些流段逐渐蒸发,最终走向干涸。

作为当代音乐家,我们承担的任务有二:其一是接过传统的薪火,让其代代

相继、传之久远；其二是在中华文化史上打上我们时代的创造印记，谱写属于当代人的新篇章，为中华文化的继续发展增添新的薪火。

可惜，我们在上述两个方面都做得不够好，失误不少，成绩无多，因此都要加强，万不可厚此薄彼，更不能有所偏废。

坚持“传承发展和谐论”

由此牵出传承发展关系论。

今天我们来探讨传统文化的“传承”与“发展”关系问题，表面看是将两者当作一对矛盾提了出来，其实两者之间既有对立性因素，又有统一性因素。有的学者据此提出了“分则双美，合则两伤”的主张。依我看，这个主张似是而非，因为它在看到两者对立面的同时却未看到其中的统一面，因而将它们之间的对立因素绝对化了。

如前所说，传统文化不但由发展而来，而且必然要发展下去。非物质文化遗产的传承史也就是它的发展史，其变异、演进与更替，实际上都是在传承过程中发生的，因此是文化传承的常态和必然结果。民歌《茉莉花》和民间器乐曲《老八板》的传承流变史便充分证明了这一点，中国戏曲发展史同样也证明了这一点——在这里，传承与发展是统一的。

同时也请不要忘记，传统文化还有另一种传承和发展的方式，这就是在当代专业音乐创作中，运用传统音乐的美学原则、特殊思维方式、表达习惯、本体形态材料（民族调式、旋律音调、节奏形态、乐器音色及曲式结构等），融合西方作曲技法，来揭示现代中国人的精神气质。这样的作品，在当代音乐创作中比比皆是。我们从钢琴曲《牧童短笛》、大合唱《黄河》、歌剧《洪湖赤卫队》、小提琴协奏曲《梁祝》、芭蕾舞剧《白毛女》、朱践耳《第十交响曲（江雪）》等无数作品中，同样能够倾听到中华文化传统、传统文化的“心跳”和当代音乐家的“心跳”——在这里，传承和发展也是统一的。

当代音乐家在如何对待传统文化遗产问题上，事实上存在更注重传承及更注重发展这两种不同的观点和做法。在分工细密的现代社会里，一个传统音乐的专家或其他学者，将传统文化遗产的保护和传承当作值得为之献出终身的事业和职业，因此他强调保护和传承的极端重要性理所当然；但如果将这种重要性强调到对传统文化只能保护不能发展的地步，这就流于片面了。同样的，一个当代作曲家，他是以创造基于传统而又超越传统、借鉴西方而又超越西方、基于生活而又高于生活、反映中华民族当代精神气质的中国音乐作品为己任的，因此他不能不强调发展，不能不把对传统的发展与创新置于自己工作的首位；但如果将

这种发展和创新无限度地泛化到文化遗产保护领域,轻视传统文化、轻视对传统文化遗产的保存与保护工作的紧迫性和重要性,对传统音乐经典在未经充分地、科学地原样保存的情况下滥加篡改、随意涂鸦,这就陷入了与"保护性破坏"、"开发性破坏"相仿的"创新性破坏"的现代陷阱,老实说,这种破坏对传统文化的危害性一点也不亚于前两者。

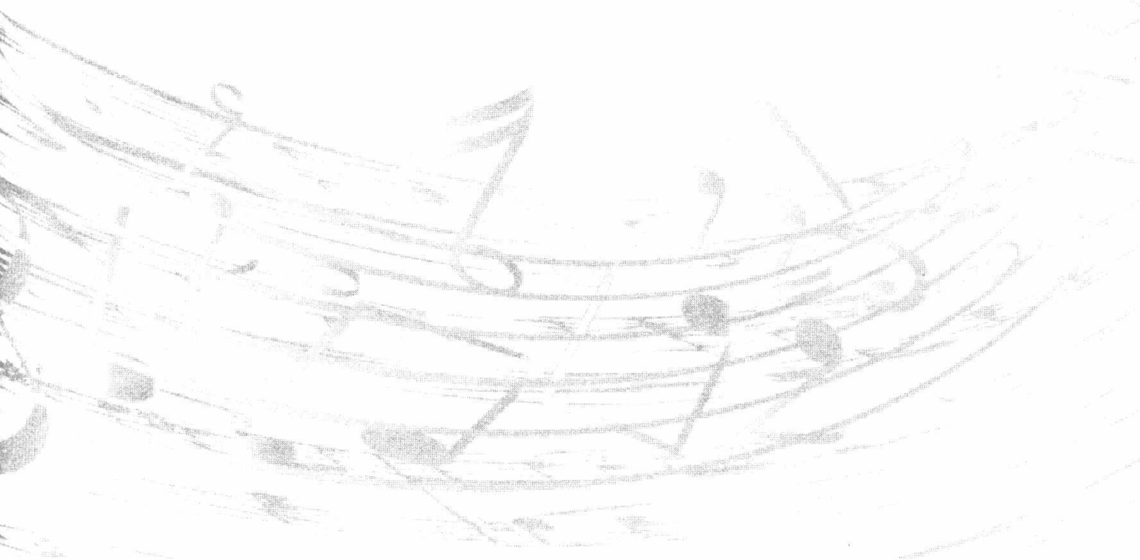
当然,上述两种片面,也仅仅是认识上和做法上的片面,其影响毕竟是相当有限的;况且,某些片面性也有可能包含着某种合理性和深刻性,即所谓"片面的深刻"或"深刻的片面",而从全面性或片面性中,都有可能生长出甜美的果实。但如果政府宣传文化主管部门的官员或在传统文化遗产保护方面担负某种领导责任的学者持有这类片面性认识,其影响所及就不仅仅是一个小范围所能承载的了,因为这类片面性认识有可能转化为一种方针政策、一种指导思想、某些行政手段,发展成一种实践偏向,其影响有可能波及全国。要真是那样,其后果很难估计,给传承和发展两方面造成的损失更难弥补。

我在对待传统文化的问题上主张"传承发展和谐论",主张从事"传承"和从事"发展"的音乐家们在理论上倡导辩证思维,避免过分执于一端而造成的认识和做法上的偏激,在实践中各司其职、各尽所能、分工合作、互相支持,彼此间多几分理解和尊重,少一些指责和埋怨——这番话听上去多属老调重弹、毫无新意,不过是一些"正确的废话"而已,但在一些偏激时髦理论甚为流行的当下,说出我的上述意见和忧虑,意在提醒相关学者表达思想阐发观点时辩证一点、相关领导制定政策时想得周全一点,以便使传统文化的传承和发展事业少走乃至不走弯路。

我真诚希望,日后实践证明,本文所说确是一篇百无一用的废话。

(原载《音乐与表演》2007 年第 2 期,本文系根据作者在江苏"民族音乐的传承与发展研讨会"即兴发言整理补充而成。)

歌剧、音乐剧研究



亚洲及世界格局中的中国音乐剧

——为“亚洲音乐剧·21 世纪的课题”国际研讨会而作

虽然，作为以歌舞演故事的舞台戏剧样式，我华夏先人创造了一种为中华文明所特有的戏剧艺术——戏曲(xiqu)，与我们今天所说的音乐剧(musical)在艺术元素构成及整合形态上非常接近且已有上千年的辉煌历史，但中国人善于广收博纳的天性却使他们在 20 世纪初接触到西方早期音乐喜剧(music comedy)之后便也开始了将这种西方新型音乐戏剧形式本土化的探索。

虽然，从那时起，中国艺术家创作本土音乐剧的努力可以追溯到 20 世纪 20 年代黎锦晖的儿童歌舞剧，此后又陆续出现了一些作品，但我国在 40—70 年代的国内、国际环境而使这个创造进程选择了另一种适合当时国情的发展方向，音乐剧本土化的努力被迫中断。

因此，当 1978 年我国实行改革开放政策，中国艺术家和广大观众在纷纷涌入的各种西方现代艺术中发现了音乐剧这种新型舞台戏剧样式并被它的艺术魅力所深深吸引时，被中断了 30 年的中国音乐剧的历史不仅得以接续，而且随着国家改革开放的伟大进程和全民经济文化水平的普遍提高，本土音乐剧的创作、演出，以及表演教学、外国剧目引进、市场培育和商业化运作等方面在最近 30 年来均有了空前的繁荣与发展。

世界目光：远法欧西，以我为主

30 年前，中国艺术家最早接触到的音乐剧，是以《演艺船》、《俄克拉荷马》、《西区的故事》、《窈窕淑女》、《音乐之声》、《屋顶上的提琴手》等为代表的美国百老汇 30—60 年代一系列经典剧目。此后不久，英国人制作的所谓“四大名剧”也纷纷被介绍到中国来。书面文献、影片和录像便是这种非正式传播的主渠道。90 年代以来，日本四季剧团通过与中央戏剧学院合作的方式，将日本音乐剧的创作、演出和教学理念以及四季剧团的翻译剧目和原创剧目以更为直观的形式带进我国的课堂和剧场；之后，欧美、亚洲及大洋洲的音乐剧团也纷纷带着他们的代表剧目来华举行商业性演出。据不完全统计，在最近 20 年间，在我

国演出市场上亮相的美国、英国、法国、日本、澳大利亚、韩国、新加坡等国家的音乐剧剧目便有20余部之多,其中,除了《猫》、《悲惨世界》、《歌剧幽灵》等经典剧目之外,新近在欧美上演并走红的新创作品(如《美女与野兽》、《狮子王》、《巴黎圣母院》)及复排作品(如《大河之舞》、《42街》、《为你疯狂》、《芝加哥》等)也在本国首演三五年后登陆中国。

我国改革开放所创造的经济和文化环境,极大地拓宽了中国艺术家和音乐剧观众的世界性视野,使他们不仅获得了对当今世界各国音乐剧艺术进行零距离接触的绝佳机遇,而且也为他们在亚洲和世界格局中思考、选择我国音乐剧的发展方向提供了多种可能。

当时我们面临的现实抉择是:究竟是"远法欧西",还是"近采日本"?

30年来的实践证明,中国音乐剧选择的是一条"远法欧西、以我为主"路线,即将美国纽约百老汇和英国伦敦西区作为自己的老师,通过对欧美一系列经典剧目的剧场体验、教学临摹和文献研究,以领悟音乐剧的艺术真谛,借鉴其先进的创作和制作理念;在这个前提之下,坚持以我为主方针,根据我国国情和观众需要,创造和发展中国本土音乐剧。

中国音乐剧之所以做出这样的历史性抉择,是以下列原因为其历史和现实根据的:

其一,中国古来便有"不到西天、难取真经"之说。百余年来,欧美一直是世界音乐剧艺术的发源地和创演中心,音乐剧产业及市场化运作最为成熟,其世界性影响和领先地位毋庸置疑,因此是中日两国艺术家发展音乐剧的共同的老师。在地缘阻隔不再成为障碍的信息时代,只有将我们学习和借鉴的目光越过我们的近邻日本投向更遥远的欧美,拜百老汇和伦敦西区为师,才能把音乐剧的真经学到手。

其二,我国音乐剧从业者通过四季剧团所了解到的日本音乐剧,以搬演欧美经典音乐剧为主、创演日本本土音乐剧为辅,这很可能是导致日本音乐剧的表演艺术成就和市场化程度较高而原创作品质量相对较低的主要原因。

其三,与自明治维新以来日本与西方文明一直保持密切接触的情形根本不同,数十年来我国观众与西方文化的隔绝状态,也不允许我们将搬演欧美音乐剧的描红路线作为发展中国音乐剧的基石,因为这样做无疑会因长期的文化隔膜而使起步中的我国音乐剧市场从一开始便脱离广大观众的支持和滋养,从而失去自己赖以生存发展的生命源泉。

其四,华夏文明历来既有海纳百川的宽广胸怀,更有以我为主的创造天性。对于音乐剧艺术亦复如此。在改革开放条件下,中国人之所以选择远法欧西、以我为主路线,对音乐剧这种商业化的新型音乐戏剧形式实行"拿来主义"并加以

消化,用来表现中国故事、描写中国人物、抒发中国情感,从根本上说是由其强烈的自我表现需求和创造天性决定的。

综观近30年来的中国音乐剧,正是在这种世界格局与自我定位的双向互动以及对立足原创的自觉选择中向前发展的。这也足以说明下列事实:无论从数量还是规模看,中国艺术家创作的本土音乐剧均大大超过翻译剧目和外国剧团来华演出剧目。

创作原则:时尚气息,华夏情结

我国本土音乐剧创作的主流,一直遵循着两个基本原则,即时尚气息和华夏情结。追求时尚气息以展现当代中国人的精神气质和生活风貌,能够使中国音乐剧从艺术观念和本体形态两方面将音乐剧与我国传统戏曲区分开来;追求华夏情结以彰显音乐剧的中国风格和东方神韵,能够使中国音乐剧与欧美、亚洲各国及世界其他国家的音乐剧区分开来。

30年来,我国音乐剧实践家在追求时尚气息、华夏情结途程中,渐渐形成三种不同的风格——即都市化风格、乡土化风格和综合化风格;三种风格互相映衬,各逞其技,构成了当下中国原创音乐剧的一道灿烂景观。

所谓"都市化风格",简要言之,就是用国际流行的音乐剧形式来演绎当代中国人的都市生活。具体来说,这种国际化风格,在综合性艺术思维、舞台组合模式诸方面尽可能向欧美音乐剧靠拢,题材选择上一般以表现都市生活见长,音乐、舞蹈的语言、风格追求流行化和时尚化,与我国民间艺术、传统艺术没有特别明显的联系,二度创作通常以写实的生活化表演和通俗唱法为主。这种都市化风格始于上个世纪80年代初。当时出现的音乐剧《我们现在的年轻人》、《风流年华》、《搭错车》、《芳草心》,后来的《山野里的游戏》、《巴黎的火炬》、《四毛英雄传》、《夜半歌魂》,以及近10年来上演的《未来组合》、《赤道雨》、《同一个月亮》、《星》、《三峡石》等剧,都不同程度地呈现出这种都市化倾向。

所谓"乡土化风格",简要言之,就是把中国原有的民族民间传统艺术(主要是戏曲艺术,特别是像黄梅戏、采茶戏、花鼓戏、花灯戏、二人转等民间小戏)时尚化,以构建一种新型的现代民族歌舞剧。具体来说,这种乡土化风格,敢于借鉴欧美音乐剧的综合性艺术思维、舞台组合模式以及一切可用的表现手法,对各个不同的剧种以及富有地域特色的民间音乐和舞蹈进行时尚化改造,使传统艺术转型为现代艺术,传统歌舞剧转型为现代音乐剧,以适应当代中国人的审美情趣;在题材选择上,这种民族化潮流通常善于表现神话故事、民间传说及农村题材,其音乐、舞蹈语言和风格与民族民间艺术有深刻而明显的联系,在二度创作

上每每显出写意性和写实性相融合的特征，程式化的表演有所削弱，生活化的表演有所加强；在唱法上一般以民族唱法为主。这类“乡土化”风格出现在90年代中后期，较“都市化”风格为晚，其代表剧目，较早的有安徽的黄梅音乐喜剧《秋千架》、广西桂林的音乐剧《白莲》，近期有浙江嘉兴的音乐剧《五姑娘》、云南昆明的花灯歌舞剧《小河淌水》以及山西运城的民族歌舞剧《娘啊娘》、新疆的音乐剧《冰山上的来客》等。

所谓“综合化”风格，就是在艺术思维、表现手法、音乐舞蹈素材处理等方面广泛吸收欧美音乐剧和我国民族民间艺术的有益经验和形态特征，并根据剧目创作使命的需要加以灵活运用和自由嫁接，因此在整体风格上兼具“都市化”和“乡土化”这两种特色。其代表剧目有《黑眼睛，蓝眼睛》、《玉鸟兵站》、《中国蝴蝶》、《桂林故事》等。

整体看来，中国原创音乐剧的这三种风格都还稚嫩，艺术上不够精致和成熟，因此市场和观众认可度较低。但这起码说明：中国艺术家在原创之路上不畏艰险，持续攀登，既未停步，也没有知难而退。只要我们把这种坚持不懈、百折不挠的执著精神发扬光大，再加上中国艺术家的聪颖和才智，相信中国原创音乐剧必然崛起于不远的将来。

表演教学：虚心描红，立足原创

从本质上说，音乐剧是一门表演艺术。虽然，中国传统戏曲的表演艺术博大精深，成为世界公认的三大戏剧表演体系之一，而且其强调唱做念舞的统一也在表演形态上与音乐剧表演艺术存在着许多共同点，但因其美学特征的虚拟性和程式化，还是与音乐剧的真实性和生活化表演美学有着显著的区别。另一种现实状况是，我国专业艺术教育分工明确，彼此壁垒森严，戏剧、音乐和舞蹈各成系统、互不往来，从而造成学话剧的既不能唱也不能舞，学声乐的既不能舞也不会表，学舞蹈的既不能表也不会唱。

这种状况与音乐剧表演艺术的高度综合性要求严重不相适应。

为了从根本上解决这个问题，从80年代中期起，中国艺术教育界便借鉴欧美和日本同行的经验，尝试在某些院校中开设音乐剧班，培养全能型的音乐剧表演人才。最早这样做的是中央戏剧学院，他们在日本四季剧团浅利庆太先生帮助下创办了音乐剧班。此后，北京舞蹈学院、武汉市艺术学校、河南大学、上海戏剧学院、上海音乐学院、四川师范大学、南京艺术学院、南京航空航天大学等诸多院校也纷纷仿效；迄今为止，全国开办音乐剧表演专业的高校已不下10余所，在校学生近千人，并已初步形成了下列几种不同的办学模式：

1. 戏剧学院模式

以中央戏剧学院音乐剧班为代表。学员多来自各地话剧院团,大多是话剧演员出身,戏剧表演、台词等是他们的强项,但歌唱舞蹈则是其弱项。经过两三年的学习,又得到日本四季剧团在人员、师资、教材、教法、设备、资金等方面的帮助,加之有中央戏剧学院这个全国一流的高等艺术学府全部师资和教学设施的强大支撑,因此这个音乐剧班办得比较正规,比较系统,也比较有成效。在学期间,该班师生曾在日本四季剧院资助下多次赴日本学习培训,并在日本同行的帮助下先后在国内公演了百老汇名剧《西区的故事》十个教学片断及全剧和日本四季剧团的保留剧目《想变成人的猫》,后在北京上演的翻译剧目《美女与野兽》便由该班学员主演。其教学成绩显著,在国内有较高知名度。

2. 舞蹈学院模式

以北京舞蹈学院音乐剧班为代表。其学员大多是来自全国各地的舞蹈演员,课程设置也比较正规,对学生进行舞蹈、戏剧表演、声乐、台词及其他文化艺术课程的训练,并在课堂作业中排演了许多欧美音乐剧的片断。

3. 音乐学院模式

以上海音乐学院音乐剧班为代表。学生大多来自有歌唱天赋的高中毕业生,教学中特别注重声乐训练,因此其学生大多歌唱能力相当突出。相比之下,戏剧表演和舞蹈能力则稍逊一筹。近年来曾上演过《我为歌狂》、《六祖惠能》两部音乐剧,其创演质量在同行中反响甚好。

4. 戏曲转型模式

以河南大学民族歌剧班为代表。学生主要来源于省内各地戏曲团体青年演员或戏曲学校(艺术学校)的应届毕业生。由于这些学生多系戏曲演员或戏校学生出身,自小接受了传统戏曲唱做念打舞、手眼身法步的系统教育,已经具备了全能型音乐戏剧演员的基本条件;进入河南大学之后,除了接受现代文化教育和专业音乐教育之外,还在著名声乐教授武秀之指导下进行“假声位置真声唱”训练,使之经过三至五年学习,掌握这种唱法,从而由传统戏曲演员转型为现代音乐戏剧演员,能够演唱不同风格的声乐作品,演出西洋歌剧、中国歌剧、音乐剧及戏曲剧目。多年来曾先后上演过歌剧《茶花女》(片段)、中国歌剧《第一百个新娘》和《叶子》、原创音乐剧《中国蝴蝶》及豫剧《走出一线天》。

5. 职业艺术学院模式

以武汉市艺术学校音乐剧班为代表。学生主要来自武汉市各个中学初中毕业生中的有艺术表演才华者,进校后除了一般文化课之外,对之进行歌唱、舞蹈和戏剧表演等综合训练。三年之后,这些学生中的大多基本掌握了音乐剧演员所必备的综合表演技能,曾上演过教学剧目《红鬼蓝鬼》。浙江、湖南两省职业

艺术学院新近创作演出的音乐剧《五姑娘》和《同一个月亮》,其演员基本班底便是两院的音乐剧班学员。

6. 社会办学模式

由于采用商业化办学模式,学生专业背景相当复杂,办学质量亦参差不齐。办得较好的是翻译剧目《美女与野兽》及原创剧目《蝶》这两个商业性音乐剧剧组的演员培训班。其运作方式是:剧目正式公演前,在全国招聘演员并按照音乐剧表演艺术的综合性要求对之进行多技能职业化培训,公演时这些演员便成为剧组的基本班底。

必须强调的是,尽管中国音乐剧表演艺术教学模式不同,但其教学理念大多注意描红和原创相互关系的处理——在具体教学和课程设置中,欧美经典音乐剧作品及其精彩场面的临摹性排练占有很大比例,以期通过这种描红实践使学生对音乐剧多艺术元素的构成法则及其基本语汇、各种表演技能技巧的综合运用能有较全面的了解和较熟练的掌握;但在教学实验剧目的组织方面,则非常强调剧目的原创性和本土化,以使学生能够迅速适应中国本土音乐剧的具体情况和表现要求。前述《红鬼蓝鬼》、《中国蝴蝶》、《五姑娘》、《我为歌狂》、《同一个月亮》、《六祖惠能》等,都是由高等艺术院校为其音乐剧班学员量身定做的剧目。

中国音乐剧表演教学的"虚心描红、立足原创"理念,正是我国艺术家对于发展音乐剧艺术"远法欧西,以我为主"这一整体战略在表演艺术教学实践中的具体体现,同时也反映了我国音乐剧创演和表演艺术教学的高度理性自觉。

市场现状:硬件过硬,软件疲软

中国音乐剧的发展繁荣,需要有软件和硬件两方面的强力支撑。对音乐剧艺术规律的认识水平和驾驭能力、音乐剧创作和表演人才的培养、剧目生产的数量与质量、音乐剧产业和音乐剧市场的成熟度等等,均属于软件建设方面;而剧场和演出设施、制作条件、资金来源等等,均属于硬件建设方面。

中国音乐剧市场,经过30年的培育已渐趋成熟。特别在中心城市,欧美经典音乐剧来华演出,多采用短档期、高票价的经营策略,因此票房业绩较好,而且培养了大批热爱音乐剧的观众,一个较为健全的票务营销系统也逐渐形成网络。相比之下,我国原创音乐剧的市场现状不容乐观,除了《芳草心》、《搭错车》这两部剧目演出场次超过1000场、取得了较好的社会效益和经济效益之外,大多数剧目皆因本身的艺术质量不高而导致票房暗淡,一系列衍生产品的开发也无从谈起。中国音乐剧产业尚处在襁褓之中。

与这一现实相联系,我国原创音乐剧的主要投资方仍是政府,迄今为止,我国公演过的原创音乐剧,有 80% 以上均是由中央和各级地方政府投资制作的。当然也有一部分商业投资或官民合资。投资规模非常悬殊——小型制作约在 100 万元(人民币,下同)左右,大投资高达 6000 万元。事实证明,这些巨额投资很少能够收回成本,更无望从中赢利。

就剧场和演出设施而言,我国各地大中城市均有适合中小规模音乐剧剧目的演出剧场数百家,而北京、上海、广州、深圳、南京、杭州、成都、武汉、重庆、沈阳、西安等中心城市均有适合大型音乐剧演出的剧场和现代化设施。仅以北京为例:新近落成并投入使用的国家大剧院以及建于 80—90 年代的现代化剧场有保利剧院和世纪剧院,建于"文革"前的天桥剧场、北京展览馆剧场、北京剧院、人民大会堂剧场等经过改造翻修后,均能演出大中型音乐剧;此外,首都剧场、民族宫礼堂、解放军歌剧院及海军、空军等大兵种礼堂等也都是适合中型音乐剧演出的场所。上述这些剧场大多配有现代化舞台装置和齐备的高科技灯光音响设备,其先进和豪华程度甚至可与某些发达国家的现代化剧场相媲美。

上述种种情况足以说明,虽然整体看来我国在这两方面已经做到"软硬兼备",但两相比较,硬件过硬而软件疲软,硬件建设远远强于软件建设。

前景预期:狠抓两环,苦练软功

制约中国原创音乐剧健康发展的因素很多:对音乐剧艺术和音乐剧产业的观念误差和认识误区、对"大投资、大制作、大场面"的盲目迷信、投资与立项决策的主观随意、从业人员创作心态的普遍浮躁、票务营销策略的严重错位等等,都严重削弱乃至损害了我国原创音乐剧的公众形象。但我认为,在上述诸因素中,最根本的问题是一度创作;在一度创作诸元素中,最大的障碍是剧本创作;在剧本创作诸问题中,最突出的弊端是戏剧品格贫弱。由于绝大多数剧本立意落陈套,故事不动人,人物乏个性,情节少跌宕,冲突缺张力,展开无逻辑,从而导致音乐剧的一度创作在其起步之初便失去了戏剧品格和剧场趣味,其他综合元素因此无所附丽,音乐剧的整体性魅力必然大打折扣;何况我们在音乐创作、舞蹈创作、舞台美术创作及导演艺术等方面同样存在各种各样的问题。也正是一度创作的低水平,导致音乐剧产业链在其启动之初便出现断裂,所谓上演率、上座率、票房营销无从实现,衍生产品等后续动作无法跟进,绝大多数剧目遭到同行和观众的双重冷遇也就可想而知。

业界同行渐渐认识到一度创作,特别是剧本创作的极端重要性,政府及相关制作单位采取公开征集剧本、举办剧本评奖、召开专题创作研讨会和剧本论证会

等一系列措施，意在提高剧本创作的戏剧品格和一度创作的内在质量。随着音乐剧影响在我国的扩大和剧本稿酬标准的提高，必能吸引更多一流剧作家和诗人投身于音乐剧剧本创作行列。以我国戏剧艺术的深厚积累和从业者的聪明才智，相信经过一段时间的努力，必有优秀之作涌现出来。

另一个重要问题是音乐剧制作人的不合要求。在目前体制下，我国音乐剧制作人大多由专业艺术演出团体的院团长担任，其中多数人懂艺术不懂市场；也有少数独立制作人，懂市场但不懂艺术且缺乏诚信。经过近 30 年来的创演实践磨炼和市场洗礼之后，其中一部分善于从中总结经验、汲取教训者会在摸爬滚打中变得聪明和成熟起来，只需假以时日，就会成长为既懂艺术又懂市场、既有融资能力又具诚信品格的优秀制作人。

对于音乐剧产业链来说，剧本创作是龙头，制作人是核心。这是中国音乐剧两个最为薄弱的环节，也是我国从业者目前正在苦修苦练的“软功”。在我国市场经济不断发展、综合国力不断增强、民众文化消费能力不断提高、文化娱乐市场日益繁荣的条件下，只要狠抓这两个环节并带动其他环节的全面提高和协调运转，我们完全有理由预期，中国原创音乐剧在 21 世纪未来 20 年内强势崛起，并与日本、印度及亚洲其他国家和地区的同行一道，努力扭转亚洲与欧美音乐剧双向交流严重入超局面，为亚洲和世界音乐剧艺术、音乐剧产业、音乐剧市场做出重大贡献的时代必然来临。

(原载《艺术百家》2009 年第 3 期)

“歌剧思维”及其在《原野》中的实践

金湘同志从上世纪80年代中叶以来一直倡导“歌剧思维”。在2008年中国音乐评论学会研讨会上，也有学者对此做了比较系统的梳理和初步研究。

然而，到底什么是“歌剧思维”？它的理论和实践价值如何？金湘提出的这个理论在其歌剧《原野》创作中如何体现，又体现得如何？本文就从这些问题开笔并作概略式阐述。

“歌剧思维”：本质上是个实践命题

在“思维”这个概念之前加一个特定前缀，例如“交响思维”、“合唱思维”、“重奏思维”之类提法，近来不断出现在一些音乐学硕士、博士的学位论文中。说老实话，我不认为类似做法和提法在理论上有多么大的创新价值。

具体到“歌剧思维”，简言之，就是歌剧家要按照歌剧艺术综合美规律去思考、处理歌剧的一切创作命题；实际上是指艺术家对歌剧艺术及其表现规律的一种高度自觉的音乐戏剧意识、整体性把握方式和全面化驾驭能力。它所倡导的，是从事歌剧创作的各专业艺术家自觉按照歌剧艺术高度综合性特点，充分调动各种艺术手段，对所有参与舞台综合的诸元素（音乐、戏剧、舞台美术、舞蹈、表导演艺术及剧场）进行有机综合和整体化合，从而使歌剧艺术综合美在舞台演绎中得到尽可能完善的体现。

如此看来，“歌剧思维”在更多意义上不是一个理论命题，而是一个实践命题，因此既不玄奥也不神奇——在我国，能够对“歌剧思维”说出一二三的学者（包括笔者在内）和艺术家大有人在，但在创演实践中将它贯彻始终并在舞台验证中得到完美体现的艺术家及其作品却不多见；即便对于“歌剧思维”的提出者金湘来说，在其全部歌剧创作实践中，追随“歌剧思维”理念并取得令人瞩目成果的，却也只有《原野》一部。

对歌剧《原野》，此前我曾说过大意如下的三句话：

《原野》是金湘所有歌剧创作中最好的一部,在新时期以来中国歌剧创作中是最好的一部,也是有中国歌剧史以来在严肃歌剧领域里最好的一部。

在金湘的歌剧创作生涯中,《原野》不是第一部,也不是最后一部,而是第三部,此后还有五六部。我认为《原野》是其中最好的一部,那个《八女投江》是最差的一部,也是迄今为止他的最后一部歌剧。

如今,联系到本文的论题,我还要说第四句话:

《原野》是金湘全部歌剧创作中实践其"歌剧思维"成就最高的一部。

《原野》剧本:"歌剧思维"的文学基础

"歌剧思维"不仅仅是作曲家的事,而且还是参与歌剧综合美创造的每一个艺术家都应具备的自觉意识、每一环节都应自觉遵行的创作原则,剧作家当然也不例外。歌剧剧本是实现"歌剧思维"的文学基础和第一梯队,忽视或离开这个基础,一切便无从谈起。

歌剧《原野》是根据曹禺同名话剧改编的。也许,这部戏在曹禺所有剧本创作中不是最好的,也可能不是最优秀的中国话剧剧本,但我敢断言,在其话剧式的戏剧性展开中潜藏着丰富的音乐性,因此是其中最具歌剧质素、最具音乐戏剧性展开潜质的一部。我不知道剧作家万方、作曲家金湘、导演李稻川在歌剧《原野》剧本创意、修改、定稿过程中各自发挥的作用如何,但歌剧剧本在保留话剧原作戏剧性的基础上,确实将其中的音乐性充分挖掘出来了,并为人物音乐形象的个性化刻画及其戏剧性展开提供了广阔空间。

从歌剧文学创作为歌剧音乐创作创设曲折而紧张的情节、鲜明的人物性格和强烈的戏剧冲突,同时又为剧本与音乐两者提供高度综合性和整体性的可能而言,在中国的歌剧文学创作中,我认为最好的歌剧剧本就是《原野》。能把几个主要个人物写得那么具有典型性、那么深入、那么复杂、那么具有人性的多面性、那么栩栩如生,为音乐的戏剧性展开提供了那么多的可能性,我还是首推歌剧《原野》。

记得恩格斯说过,艺术创作中的现实主义是:"除细节的真实外,还要真实地再现典型环境中的典型人物"①。

典型性不是各种品质和特点相加的最高值,不是某些抽象理念和符号的活标本,不是从人的纷繁复杂的社会性矿藏中去除了一切杂质而提纯出来的结晶品,而是带有活泼泼的生命质感、具有鲜明独特个性的"这一个";歌剧人物、歌

---

① 恩格斯:《致玛·哈克奈斯的信》,《马克思恩格斯选集》第 4 卷,北京:人民出版社 1995 年 6 月第 2 版,第 683 页。

剧形象的典型性，意味着独创性和唯一性，因此也是不可复制的。艺术创作的最高使命，便是塑造具有典型性的艺术形象。

歌剧《原野》的四个主要人物，金子、仇虎、大星、焦母，都有各自的典型性、独创性和唯一性。如果将这四个人物放到我国歌剧形象系列中进行比较，他们身上所体现的这种“三性”便可更鲜明地凸显出来。

金子是歌剧《原野》的第一女主人公，当年也许是一个美丽热情的农家少女，与仇虎有一段青梅竹马式的恋情。但焦阎王对仇虎一家非人的迫害与掠夺却撕碎了她的梦，令她了无所爱、终日面对多疑婆婆的猜忌，无奈地苦熬岁月并将在这种地狱般生活中了此残生。然而仇虎的出现却改变了这一切——长期被压抑的人性被彻底唤醒，在一阵情爱的狂喜过后，命运便将她变成仇焦两家世仇冲突你死我活之惊涛骇浪中的一叶扁舟，她性格中和内心深处的泼辣与温柔、爱情与亲情、善良与仇隙、怨恨与悲悯、对生命自由的渴望、对悲剧结局的预感与恐惧等等这些复杂、多面甚至彼此矛盾的因素随着戏剧冲突的展开而不断破坏着这只小船的平衡，使它在风口浪尖上颠簸不止、摇曳无定且处处暗伏着倾覆、沉没的危机……

在中国歌剧第一女主人公的形象系列中，有金子这样的形象吗？红霞（《红霞》）、韩英（《洪湖赤卫队》）、江姐（《江姐》）、田玉梅（《党的女儿》）、金环和银环（《野火春风斗古城》）是清一色的女英雄。依错加（《草原之歌》）、娜仁高娃（《苍原》）则属于清纯型少女，她们的性格是单面的，甚至是类型化的。秋子（《秋子》）和喜儿（《白毛女》）的形象则显得复杂一些：起初两者都是清纯型少女，继而被命运逼为被侮辱、被损害的无辜者，最终，秋子成了日本侵华战争的牺牲品，而喜儿则是翻身解放新女性的形象。因此，就人物性格的典型性和复杂性看，金子是唯一的。

仇虎是《原野》的第一男主人公，当年肯定也是一个纯朴勤劳的农家小伙，却因焦阎王的残酷迫害而失去爱人、亲人、自由和生活下去的一切希望。表面看来，这番悲惨经历将他变成了一个被爱恨情仇、高度酒精迷失心智的醉汉，越狱之后驾起一台重型压路机在情仇交织的泥泞小路上趺趺撞撞地高速行驶，因此不但将邪恶、良善和无辜一股脑儿碾得粉碎，最终也导致了自己连同这架复仇机器机毁人亡的悲剧。实际上，仇虎形象的独特性在于，在他身上所充溢的原始生命强力以及贫苦农民的悲惨境遇和混沌意识，在当时中国农村的残酷现实中，竟以这种非理性的形式和结果表现出来，乃是一种社会和历史的必然；而他的复仇与夺妻行动，在一潭死水中掀起狂澜，成为全剧戏剧冲突的第一推动力。

在中国歌剧第一男主人公的形象系列中，有仇虎这样的形象吗？王大春（《白毛女》）、小二黑（《小二黑结婚》）、刘闯（《洪湖赤卫队》）在歌剧中的地位

远远不及仇虎重要,性格的单面性则更是他们的共同弱点。新时期以来,继《原野》之后陆续出现了张骞(《张骞》)、司马迁(《司马迁》)、渥巴锡(《苍原》)、徐福(《徐福》)、舍楞(《舍楞将军》)、屈原(《屈原》)、杨晓冬(《野火春风斗古城》)等歌剧形象,其形象塑造渐趋丰满,在歌剧中的地位也日见显豁,但论其性格复杂性和多面性而言,远不如仇虎形象。郭文景《诗人李白》中的李白、萧白《楚霸王》中的项羽和莫凡《雷雨》中的周萍则在这些方面有较高造诣,但就人物戏剧行动在全剧冲突中的主动性、情节发展的推动力而言,仍不能与仇虎媲美。

大星是《原野》中一个重要男角。生于焦阎王之家不是他的错,强娶金子为妻在一定程度上也不是他的错。他的本质是善良而又懦弱——因为善良,他爱妻爱子,孝顺母亲,对妻子和母亲百依百顺,对前来复仇夺妻的仇虎这个童年玩伴毫无戒心;因为懦弱,他对金子与焦母之间的婆媳斗法穷于应付、两头得罪,更对有夺妻之恨的仇虎期期艾艾,将亮晃晃的匕首高高举起、轻轻放下,完全丧失了一个男人的血性和尊严。

在中国歌剧中间人物形象系列中,有大星这样的形象吗?杨白劳(《白毛女》)、二诸葛和三仙姑(《小二黑结婚》)、余永泽(《青春之歌》)等,是中国歌剧中几个不同类型的中间人物。但就形象塑造的丰满性和生动性而言,只有杨白劳可与大星比肩。

焦母的性格也是复杂的,歌剧发掘出了这种复杂性。按说她是地主焦阎王的老婆,在焦仇两家世仇结怨中扮演了杀人帮手的角色。但她同时又是一个活生生的人。过去我们长期受极"左"文艺理论影响,好人是绝对的好,坏人是绝对的坏,这就将人性复杂性平面化、简单化了。而焦母这个歌剧形象,作为一个母亲和祖母,她对自己的儿子和小孙子是爱的,只是这个大星性格懦弱,不争气,没有出息,有恨铁不成钢的意思;加上金子这个儿媳妇又那么美艳、热情、奔放,对与大星的婚姻现状很不满意,在老太太看来就是风骚,勾引男人,称她为狐狸精,不得不处处严加防范。巧了,她偏偏是个瞎子——双目虽然失明,但听觉却特别敏锐,颇似雷达,一切疑响异动皆逃不过她的搜索。曹禺这个剧本写得很绝,她和仇虎的关系实际上水火不容,彼此之间表面上"干儿子"、"干妈"叫得相当热乎而亲切,其实里面的潜台词有深意存焉,在温情脉脉的虚与委蛇中隐藏着强烈的敌意和一触即发的危机;随着戏剧冲突的推进,两人终于撕开面具,彼此间展开了惊心动魄的生死搏杀。

在中国歌剧女性反面形象系列中,有焦母这样的形象吗?与之相近的是《白毛女》中的黄母、《屈原》中的南后;在所有的反面形象中,有黄世仁和穆仁智(《白毛女》)、彭霸天(《洪湖赤卫队》)、沈养哉(《江姐》)和多田(《野火春风斗古城》)等等。但这些反面形象基本上都是清一色的邪恶,至多再加阴险。与之

相比,《苍原》中的艾培雷则显得丰满得多;但就戏份的重要性、对戏剧冲突的推动力、形象底色的多面性和个性的复杂性而言,当然还是首推焦母。

仇虎与金子、仇虎与焦母、大星和金子、仇虎与大星、焦母与金子、焦母与大星这几对人物关系同样也是多层次、多侧面的,呈现出微妙而复杂的状貌,常在举手投足、一颦一笑间暗含不尽之言或言外之意,皆有多重情感内容和戏剧意味充溢其间。

如此鲜明的人物性格,如此复杂的人物关系,以及由这种人物性格和人物关系精心编织而成的如此曲折的故事情节和如此强烈的戏剧冲突,其中当然蕴藏着丰富的戏剧性和音乐性,并为作曲家的音乐戏剧性展开提供了正确的方向和巨大的可能。所以说,在我国严肃歌剧领域,最优秀的剧本是《原野》;歌剧《原野》的成功,万方剧本所提供的文学基础功不可没。这是我研究了很多中国歌剧剧本之后得出的结论。

由此足可看出,"歌剧思维"如果离开歌剧文学的戏剧音乐性思维,便是不完整的、有严重残缺的。对于歌剧创作和作曲家来说,歌剧文学基础的薄弱甚至可用"先天性残疾"来形容;如果用这样的剧本谱曲和排演,作曲家、歌唱家和导演即便再有才华,也只能有限矫正但无法根治这个"先天性残疾"。事实证明,过去许多剧目的不成功,首先是由于剧本创作的失败。例如金湘的《杨贵妃》和《八女投江》,其创演都在《原野》之后,按说金湘还是那个金湘,而且在歌剧创作上更有成熟经验了,但由于三者的歌剧文学基础不同,结果却大不一样。可见作曲家对于歌剧剧本的审美选择和准确判断非常关键,是"歌剧思维"中极为重要、首当其冲的一环。

令我感到遗憾的是,相对于歌剧《原野》的音乐创作研究而言,我国学者对于此剧文学创作的研究还很薄弱。本文所说也仅是一个开头而已。其实,歌剧文学的系统研究是一片未被开垦的学术处女地,若有学者能在这个领域内辛勤劳作,将来必有丰硕收获。

《原野》音乐:"歌剧思维"的主体承载

瓦格纳说,歌剧是用音乐展开的戏剧。这就肯定了两个基本理念:歌剧必须具有戏剧品格而不同于其他形式的音乐作品;歌剧必须以音乐作为展开戏剧性的主要手段而不同于其他形式的戏剧作品。

金湘对歌剧《原野》剧本的分析在作曲家中很到位。既然"歌剧思维"是一种音乐戏剧的整体性、综合性思维,作曲家毫无疑问在其中起着非常重要的作用,在严肃歌剧领域尤其如此——不但瓦格纳自己写作剧本,威尔第对歌剧剧本

的严苛要求和挑剔态度更是尽人皆知。但这里有一个基本前提,即作曲家必须具有丰厚的戏剧素养和敏锐的舞台感觉,才能对蕴含在剧本主题、情节、人物性格、人物关系、戏剧冲突中的音乐戏剧性含量及其实现的可能性形成自己的深刻理解和准确判断。

金湘所倡导的"歌剧思维",其本质与瓦格纳的歌剧观念相通。万方的剧本为实现"歌剧思维"提供了坚实的文学基础,但仅此一端仍不足以保证全剧的成功,此时,成败之钥便转移到作曲家手中。金湘的"歌剧思维"体现在,剧本中丰富的戏剧性和音乐性非但被他敏锐地感受到、领悟到、捕捉到和挖掘出来了,而且他调动各种音乐手段和形式,运用娴熟的音乐戏剧性技巧,承担起状物抒情、推进情节发展、刻画人物性格、展开冲突的使命,使之成为实践其"歌剧思维"的主体承载者。鉴于国内学者在《原野》作曲技法分析、结构及和声布局研究、人物性格刻画及音乐戏剧性展开方式等方面已经做过比较深入而系统的研究,本文只选取被多数研究者忽视了的歌剧重唱形式为对象,做一点简略研讨。

《原野》中重唱创作的最大亮点,就是在情节发展和戏剧冲突紧张激烈的关口,善于将相关登场人物不同性格、不同心态、不同情感之间的交汇与碰撞组织在一个严密有序的重唱形式之中,通过这种特殊声乐形式所独具的多个独唱声部交织、展开及其所造成的复杂音响和强烈对比,写情、写人、写戏、写冲突。金湘为金子(女高音)、仇虎(男中音)、大星(男高音)、焦母(女中音)设置了多段不同声部组合的二重唱和三重唱,其性质有的偏于抒情,有的偏于叙事,但更多的则是戏剧性和冲突性的,将登场人物之间的感情碰撞与性格冲突以最音乐化和戏剧化的形式直接呈现在观众面前。

我最欣赏第一幕焦母、金子、大星三重唱和第三幕大星、金子、仇虎三重唱。从它们的形式构成上看,两者都有较长篇幅,因此结构相对完整,构成一个具有独立表现意义的音乐戏剧化场面。从它们所处的位置看,都出现在人物间性格冲突的关键部位,构成全剧的必需场面,各声部之间的冲突及其结果,直接影响着全剧情节发展的方向。从各声部之间的相互关系看,都是以"2 主 +1 辅"的形式承载不同的戏剧使命。

前者主要冲突在焦母与金子两个声部之间阴一句阳一句地展开,大星作为这场冲突的在场者,其声部承载着哀求、劝解、无奈等情绪;后者主要冲突则在大星和仇虎两个声部之间当面锣对面鼓地展开,金子作为这场冲突的在场者,其声部随着仇虎第三者身份的图穷匕见而承载着哀求、劝解、惊叹等复杂情感变换:

谱例

天上的神灵快来保佑我们!
我要让她知道我是谁! 我要让她知道我是谁? 你快说吧,
复仇的火在煎烤着我, 复仇的火在煎烤着我。

上例是第三幕金子(高声部)、大星(中声部)与仇虎(低声部)的三重唱——大星声部与仇虎声部构成情感与性格的直接对峙,两个男人之间的冲突一触即发;而置身于两间无所适从的金子则无助地向苍天乞灵。

值得称道的是,这两首三重唱在戏剧冲突某一动态截面上进行,它们所揭示的是人物间的正面冲突,与流动着变化着的人物语言、动作、心理同步展开,因此三个声部的立体化交织蕴含着巨大的戏剧张力;人们在感受令人窒息的紧张冲突的同时也领略到歌剧重唱所特有的多声音乐之美,这种魅力是用单线条平面化手法展示冲突无法相比的。

作为歌剧音乐表现体系的重要形式,重唱是直接展现登场人物之间面对面戏剧冲突的最有力手段,也是实现“歌剧思维”不可回避的课题。多年来,我国歌剧音乐创作的软肋亦在此。《原野》在这方面所创造的经验,理应受到作曲家和研究者的高度重视。

《原野》表导演:“歌剧思维”的舞台呈现

在2008年评论学会年会上,与会学者对何谓“歌剧文本”有不同理解——有人将它限定为歌剧总谱,认为歌剧总谱记录了剧作家和作曲家关于该作品的所有意义参数。我不赞同这一说法。

歌剧是一门剧场艺术和表演艺术。在未经表导演艺术的第二度创造浸染过、诠释过之前,歌剧总谱还仅仅是一种纸质文本,无法在剧场中舞台上供人观赏,歌剧艺术所特有的综合美亦无从体现。用“视界融合”理论看,歌剧总谱所运载的仅仅是一种历史的视界和作者的视界,只有经过表导演艺术家视界和现实视界的再创造和再诠释,才能实现一度创作和二度创作的“视界融合”,其价值方能得以完整呈现。歌剧史上的大量事实证明,表导演艺术的质量与深度直接决定着一部歌剧整体价值实现的程度。

有鉴于此,“歌剧思维”必然地涵盖了歌剧的表导演艺术。这就意味着,剧

作家和作曲家必须具有良好的戏剧素养和敏锐的舞台感觉,在从事一度创作时心中有剧场、有舞台、有观众、有表演艺术视象和整体舞台画面;这也意味着,歌剧表导演艺术和艺术家必须同样具有"歌剧思维",以自身独有的手段和美质参与歌剧综合美的创造。

我曾多次看过《原野》的剧场演出,其中印象最深者是首演版和天津 07 版。它们的导演都是李稻川。我也看过李稻川导演的其他歌剧作品,但最能体现其"歌剧思维"者,当然首推《原野》。我虽未读过李稻川对此剧的导演阐述,但从其舞台呈现看,她准确理解了万方剧本和金湘音乐中所揭示的深刻的音乐戏剧性,把握住几个主要人物的性格特征及其戏剧动作的基本要素,在重要音乐戏剧性场面的处理中,将登场人物情感交流的微妙处、心理层次的复杂处、性格冲突的激烈处、音乐刻画的闪光处演绎得相当到位(例如在金子咏叹调《我的虎子哥》的演唱处理中,当演员唱到"黑夜变得是那么短,醒来心里阵阵欢喜"时,李稻川要求演员不但要在声音上做弱唱控制,而且还应在吐字上故意放松口舌,使字词处理略显朦胧,以凸显金子此时此刻对性爱体验的陶醉感);此外,导演对整体舞美风格和舞台样式的要求,也在符合此剧时代氛围前提下有意识地突出了某些艺术意象(例如首演版第一幕的场景设计和 07 版的锁链创意)。

首演版的演员班子实力很强,由万山红饰演的金子、孙禹饰演的仇虎以及其他几个主要演员,虽在声乐演唱、舞台表演和角色创造方面各有短长,但完全可以说,他们都在李稻川的指导下努力追求这三者的综合体现(这是歌剧表演艺术家与音乐会歌唱家最主要的区别),并达到了当时我国歌剧表演艺术的最好水平。

07 版演员阵容显然不及首演版,且 4 个主要演员均无演出歌剧经历。在李稻川和声乐指导李晋纬精心指导、科学训练和有效整合之下,与全体演员自身潜质、艺术悟性和勤奋好学之间的激情碰撞和艰苦磨合中终于产生了神奇的"化学反应",并在此剧的舞台演绎中出现脱胎换骨的变化,较好地完成各自承担的角色创造任务,体现出较高的专业水准。

由此可以看出,《原野》对"歌剧思维"的实践,表导演艺术和李稻川功不可没。

《原野》不足:实践"歌剧思维"永无止境

对歌剧《原野》,过去说了很多赞扬的话,虽也有些批评意见,但没有公开写过。我觉得在中国歌剧,尤其是严肃歌剧处境艰难、问题很多的情况下,《原野》已将歌剧音乐戏剧性问题解决得比较完满、不宜苛求了。如果一定要说《原野》

的不足，我觉得有两点：

一、它所塑造的人物音乐形象，写得最好的是金子和大星，写得较差的是仇虎。最主要的问题是野性不够，还是有点知识分子的味道。

二、全剧整体戏剧节奏，前半场层层推进、环环相扣，很紧凑、很流畅，也很抓人。但后半场就显得稀松、枯燥，尤其是仇虎心理发生裂变、有点神经失常的时候，那个地方觉得冗长而拖沓，比较乏味，抓不住观众。能否在剧本、音乐或舞台处理等方面再想一点办法来加以改善？若实在无计可施，至少也要在篇幅上做一点减法，使之精练、紧凑一些。

当然，即便把莫扎特、瓦格纳、比才、威尔第的歌剧拿来，不也是可以挑出某些毛病来的吗？听说外国人看了《原野》，赞扬金湘是中国的普契尼。即便普契尼的东西，也不见得十全十美（例如中国观众非常熟悉的《图兰多》问题就不少），何况金湘？

这就说明，我国歌剧家对于“歌剧思维”的追求和实践是一个永无止境的过程。犹如置身于艺术的群山峻岭之中，抬头望去，山外有山、峰后有峰，茫茫不知其高；有志者奋力攀登、不懈追寻，自有阶段性接近它的快意，永无“会当凌绝顶，一览众山小”的满足。

（原载《中国音乐学》2010 年第 3 期）

为歌剧观众写戏　创雅俗共赏主潮[①]

——再论中国原创歌剧应当如何学习威尔第

在9年前的2001年,我曾为纪念歌剧大师威尔第逝世100周年发表过一篇论文[②],就我国原创歌剧如何学习威尔第提出过一些观点和建议。9年之后再次翻读旧文,联系当下我国原创歌剧的生存现状,深感此文提出的不少观点切中当今时弊,仍有再加重申、反复强调之必要;一些建议也切实可行,但需做进一步引申;尤其在中央出台文艺体制改革方案、我国歌剧艺术和歌剧院团面临生死存亡的关键时期,更有若干新情况、新问题和新忧虑引发新的肺腑之言。上述种种,如鲠在喉,故借"中国原创歌剧上海研讨会"之机一吐为快。

多元时代与歌剧主潮的当下状态

"中国原创歌剧"这个称谓,即便在20世纪40—60年代,也是一个包含多种风格类型的集合概念。到了新时期和新世纪之后,我国歌剧家的艺术观念和歌剧观众的审美观念日趋多元,除音乐剧这个带有鲜明娱乐性和商业化品格的通俗音乐戏剧样式从歌剧大家庭中分流出去,自成一家之外,我国原创歌剧本身也是多元的,不但有《原野》、《苍原》、《雷雨》这样的严肃歌剧,也有《狂人日记》、《赌命》、《秦始皇》这样的先锋歌剧以及《诗人李白》这类介乎严肃歌剧和先锋歌剧之间的实验剧目,当然也有《党的女儿》、《野火春风斗古城》这类民族歌剧和《红海滩》、《半生缘》这类轻歌剧以及《再别康桥》这类小剧场歌剧。

我认为,在当今多元时代,上述不同歌剧类型都是我国原创歌剧的平等一员,对于促进我国歌剧艺术的繁荣各有各的价值,因此其平等发展权利应该得到同等的尊重;但这些不同类型的歌剧或音乐剧,各有各的审美取向、受众群体和社会定位,不可混为一谈。

---

① 本文系教育部人文社会科学重点研究基地重大项目《中国歌剧音乐剧发展状况研究》(课题批准号:08JJD760083)之阶段性成果。

② 居其宏:《大师威尔第与中国歌剧》,原载《人民音乐》2001年第5期,后收入笔者歌剧论文集《歌剧综合美的当代呈现》,北京:中央音乐学院出版社2006年7月版,第224—237页。

先锋歌剧，是作曲家只为自己前卫歌剧观念和现代技法探索写戏，全然不顾其他；它的接受群体，逃不出极少数同声相应、同气相求者。即便是在20世纪西方音乐史上受到大篇幅赞扬、在我国高等音乐院校作曲系课堂上当作典范翻来覆去进行头头是道技术分析的大师和杰作，一如贝尔格用十二音技法写成的《沃采克》，近百年来自己掏钱买票进剧场一睹其风采的观众充其量不超过10万。我国作曲家的同类剧目，则休想望其项背。

音乐剧眼睛紧盯文化娱乐市场和尽可能多的普通观众，既为艺术也为赚钱写戏，市场法则便成为判断其成功与否的主要标准；它的接受群体，是从大学教授到蓝领工人这样一个无比广大的观众群落，最为火爆的剧目在10年左右即可达到百万、千万乃至上亿人次，一如美国百老汇和伦敦西区经典音乐剧所创造的惊人业绩那样。在我国，音乐剧艺术和音乐剧产业刚刚起步，因此即便是最好的剧目如《芳草心》、《山野里的游戏》也只能望洋兴叹。

与上述两者不同，严肃歌剧既不是为作曲家的激进歌剧观念和现代技法探索写戏，也不是为尽可能多的普通观众写戏，它的接受群体，是从社会精英到白领阶层这样一批有较高文化艺术素养且钟爱歌剧艺术的观众群落；一部经典剧目的剧场受众，起码以数十万计，甚至可能是数百万乃至上千万，只不过这个数字必须在时间积累和空间拓展中方能达到，一如莫扎特、威尔第、比才、普契尼这些歌剧大师及其经典剧目所创造的辉煌业绩那样。

然而尽管如此，无论人们是否承认或者是否愿意，在新时期30余年来的原创歌剧发展历程中，在事实上形成了一个以雅俗共赏为审美指向的歌剧主潮，这就是由严肃歌剧、民族歌剧、小剧场歌剧汇聚而成的歌剧潮流。我国原创歌剧主潮的形成，不是哪一个人金口玉言说了就能算的，而是综合考量不同歌剧类型的剧目生产数量及其实际社会影响所做出的基本判断。从剧目生产数量上看，最近30年来在全国各地上演的严肃歌剧、民族歌剧、小剧场歌剧剧目总量不但大于音乐剧，更远远超过先锋歌剧；而严肃歌剧《伤逝》、《原野》、《深宫欲海》、《张骞》、《司马迁》、《安重根》（汉城版）、《屈原》、《苍原》、《霸王别姬》、《青春之歌》和《雷雨》，民族歌剧《党的女儿》和《野火春风斗古城》，小剧场歌剧《再别康桥》等剧，所产生的实际社会影响也是其他歌剧类型不能比拟的。

问题在于，既然这个主潮以雅俗共赏为审美指向，但除了极少数优秀剧目之外，其整体却未真正产生雅俗共赏的审美效果。一个明显的证据是，尽管官方从未正式发布过歌剧上演率和上座率的统计数据，但据我所知，其中上演场次最高的剧目至多也在100场左右，观众满打满算绝难超过10万人次，如果再剔除其中大部分赠票和空座，真正自掏腰包买票看戏的铁杆歌剧观众则不足万人。至于花费数百万、上千万巨资创排的一部新剧目，演出两三场五六场时便不得不下

档从此不见天日的情形则更为常见。

主潮尚且如此,其他歌剧类型的当下状态则更加惨不忍睹。

个中原因非常复杂且值得深思,但有一个原因不能不提,这就是一些从事严肃歌剧创作的作曲家,不是为歌剧观众写戏,而是为自己写戏,为评奖写戏,为赚钱写戏;歌剧观众在他们的创作动因中毫无地位——无论在创意启动之初,还是在创作过程之中,抑或剧目上演之后,对剧目是为谁写的、写给谁看的,他们的歌剧趣味、欣赏习惯和接受能力如何,看戏时即场反应怎样之类问题,基本上不在其考虑范围之内。于是就发生了这种怪现象:中国人写的歌剧,写中国人的歌剧,写给中国人看的歌剧,远远不像威尔第写的歌剧、写外国人的歌剧、写给外国人看的歌剧那样更能吸引和打动中国的歌剧观众。

中国原创歌剧应当如何学习威尔第这个命题,就是在这种背景下被再次提出来的。

中国作曲家应当从威尔第的歌剧中学习的宝贵经验很多很多,但以中国原创歌剧的当下状态而言,我认为当务之急是从以下几个方面入手。

学习威尔第如何对待本国歌剧传统

意大利是世界歌剧和"美声唱法"的故乡。到了威尔第时代,其歌剧和声乐艺术经过200余年的发展,已经积累了相当深厚的传统并已风靡整个欧洲。青年威尔第从先辈大师蒙特威尔第、斯卡拉蒂、罗西尼、贝里尼和唐尼采蒂等人的作品中获益良多,并用先辈们的经验滋养自己的早期创作。

不久,威尔第便发觉意大利歌剧传统中存在两个消极因素:其一是传统歌剧的"编号体"结构造成情节停顿,打断戏剧进程的连贯发展;其二是"歌唱家中心主义"甚嚣尘上,炫技表演盛行一时,将歌剧艺术变成歌唱家的"化妆音乐会"。很显然,这两大痼疾是对于格鲁克歌剧改革的反动,从根本上违背了歌剧的戏剧本性。因此,威尔第在与"歌唱家中心主义"进行不懈斗争的同时,对"编号体"结构和传统的"分曲"概念采取了较温和的和渐进的改革方针。更重要的是,威尔第认为,"以声乐为主、以如歌旋律见长"这两点是意大利歌剧传统的精髓,若放弃这一传统,就意味着失去意大利歌剧的民族根基和固有优势,也就必然失去绝大部分歌剧观众。故此,其在早中期创作中一以贯之地坚持,即便在中晚期部分接受瓦格纳歌剧改革主张从事《阿依达》、《奥赛罗》和《法尔斯塔夫》创作时,依然如此。

威尔第对"以声乐为主、以如歌旋律见长"意大利歌剧传统的坚守,不但使他的中晚期歌剧创作与瓦格纳否定声乐和如歌旋律在歌剧中主导地位的"乐

剧”理论与实践画出了鲜明的界限,同时也揭示出他的歌剧作品何以在世界范围内比瓦格纳歌剧拥有广大得多的歌剧观众的真正奥秘。因此,威尔第与瓦格纳虽然都是晚期浪漫主义时代的歌剧大师,但前者是为歌剧观众写戏的大师,后者则是为歌剧探索写戏的大师。

颇为耐人寻味的是,当初欧洲歌剧刚刚传播到中国之际,翻译家们为什么偏偏将 opera 这个词翻译成“歌剧”而不是别的名称?我琢磨,这恐怕与当时的翻译家对意大利歌剧“以声乐为主、以如歌旋律见长”精髓的准确把握与体悟不无关系——所谓“歌剧”者,对作曲家来说,是以“歌”写“剧”之谓也;对观众来说,是听“歌”看“剧”之谓也。

问题是,如何理解威尔第一再坚持的“以声乐为主、以如歌旋律见长”?

威尔第从他开始歌剧创作的那一刻起,便如饥似渴地学习意大利民间音乐,从丰富优美而又气息宽广的民歌旋律中提取养料,以锤炼自己的旋律铸造功夫;与此同时,他还仔细研究前辈们的歌剧总谱,从中学习如何在戏剧作品中保持和发挥美声唱法的特有魅力和意大利歌剧特有的歌唱性格,并将“以声乐为主、以如歌旋律见长”的意大利歌剧传统始终贯穿在他的所有作品中,用独具个性化和高度声乐化的美妙旋律为女高音、男高音、女中音、男中音各个声部都写出大量令人过耳难忘、万口传唱的咏叹调和著名唱段,例如《弄臣》中吉尔达迷人咏叹调《亲爱的名字》、她与黎戈莱托的父女二重唱以及那首令所有歌剧作曲家都叹为观止的著名戏剧性四重唱,《茶花女》中薇奥莱塔几首著名咏叹调、她与亚芒的二重唱及中国歌剧观众无人不知的《祝酒歌》等等,都是这方面的范例。而《弄臣》中男高音那首脍炙人口的《女人善变》,早已经被当成意大利民歌在全世界广为流传。尽管威尔第中后期作品《阿伊达》、《奥赛罗》、《法尔斯塔夫》因歌剧观念的发展而在旋律形态上发生了深刻变化,但意大利歌剧传统的这一精髓却依然被坚定地保留下来。例如为了保持剧情发展的连续性,打破传统咏叹调的方整结构和静止状态,而使歌唱性抒情性旋律与宣叙性叙事性旋律互相渗透彼此交织,这一特色最典型不过地体现在黛丝德蒙娜咏叹调《杨柳之歌》中——实际上,它的主要旋律框架是一首民谣式抒情短歌,质朴、绵长而忧伤,有着感人肺腑的歌唱性格。

威尔第在旋律铸造方面的天才甚至在合唱和乐队音乐方面也有着极其出色的表现。我们只需听一听《茶花女》中几首合唱和舞曲,《阿伊达》中由威尔第仿用古埃及音阶写成的那首女祭司们的领唱合唱、女奴们的舞曲以及气势恢弘的出征场面,《奥赛罗》开场“暴风雨”合唱便可知道,威尔第的丰富旋律竟是如此独特,其歌唱性格竟是如此动人。

记得在 1987 年,曾有理论家严厉批评中国歌剧“廉价地出卖旋律”,并提出

一种以“乐队为主、声乐为辅、半唱半吟的‘交响化’音乐”作为我国原创歌剧主流的主张①。而这个批评和主张的实质，是用瓦格纳的乐剧理论和作品来衡量所有中国歌剧，并力图使我国歌剧借鉴的目光离开威尔第引向瓦格纳，而且抛弃我国原创歌剧历来注重作曲家以“歌”写“剧”传统和观众听“歌”看“剧”传统，将自《白毛女》、《小二黑结婚》、《草原之歌》、《洪湖赤卫队》和《江姐》以来我国歌剧艺术富有声乐魅力、旋律美感和剧场趣味的雅俗共赏传统强行嵌入到学术性多于观赏性、充满学究气的书斋型歌剧模式中。

事实上，我国原创严肃歌剧作品，表面看来倒是一直在坚持以声乐为主的方针，但许多剧目所理解的以声乐为主，是从头唱到尾，是一味撂高音，是大片抒情连着大片抒情，是难听旋律接着旋律难听；因此，从80—90年代一直到新世纪存在的最严重问题，恰恰与那位论者批评我们“廉价地出卖旋律”相反，而是在“出卖廉价的旋律”——即绝大多数歌剧作曲家笔下的旋律，要么是小和尚念佛经式的顺口溜和大路货，要么就是外国人说中文式的洋泾浜和怪腔调，既无旋律美感，亦无人物个性，更无生命激情。一个典型例证是，我在几年前曾参加过一部严肃歌剧创作，当时文化部的一位副部长听罢此剧音乐，发表了6个字的评论曰：“既难唱，又难听。”我之所以很赞同这个评论，不是因为此话出于副部长之口就成了金口玉言，而是他从一个普通歌剧观众的听觉经验出发，朴素而准确地道出了此剧的蹩脚旋律给观众所造成的直觉感受；而一部充斥这种“既难唱，又难听”的旋律的歌剧，是无论如何也不会打动人的。更加令人沮丧的是，在新时期的严肃歌剧音乐创作中，符合这“六字真经”的剧目，又何止十部百部？

较之中国歌剧前辈来，现如今中国作曲家的技术装备已经相当完善了，但就戏剧修养和旋律铸造功夫而论，却不能不自惭形秽。在当代严肃歌剧的音乐创作中，旋律枯燥乏味一直是个难以根治的顽症，以至于在我们上演过的数十部剧目中，能够成为音乐会保留曲目和艺术院校声乐教学曲目的到底有多少？更遑论鸣响于观众心头、流传于百姓口头了。回想起中国歌剧史上那些万口传唱的著名歌剧唱段以及创作出如此经久难忘旋律的前辈作曲家，直令我们无地自容。

学习威尔第如何对待歌剧文学创作

威尔第用他的全部创作证明，他不仅是一位享誉世界的作曲家，而且也是一位对歌剧的戏剧品格有深刻理解和执着追求的戏剧家。威尔第从少年时代就酷爱莎士比亚，并将这种强烈兴趣一直贯穿在整个创作生涯的始终；随着人生阅历

---

① 刘经树：《歌剧是“歌唱的戏剧”吗？》，《人民音乐》1987年第8期。

的丰富和舞台经验的积累，威尔第对莎翁戏剧中深刻的人文精神、情节的丰富性和性格的鲜明性有极为真切的感受。后来，威尔第又认真研究了席勒、雨果等大作家的戏剧作品，从中悟出组织曲折情节、在冲突中刻画人物性格、营造令人惊异的剧场效果等方面的戏剧真谛——这也是威尔第的许多歌剧题材何以都是取自上述这些伟大戏剧家之经典作品的真正原因。与此同时，他还精深而细致地分析了前辈歌剧大师莫扎特、罗西尼、贝里尼、唐尼采蒂的经典作品，中期之后，又批判地审视与他同岁的瓦格纳的乐剧理论与实践，并结合自身创作加以探索、运用和发展。还有一点也颇为重要，即威尔第创作生涯中许多成功与失败的鲜活例证成了他最直接的老师和最生动的教科书，使威尔第在大量舞台实践中积累了正反两方面的丰富经验，获得了比同时代许多作曲家和剧作家更为切实的戏剧感悟。

戏剧情节的独特性及其展开的丰富性是威尔第歌剧题材选择的首要前提。一般化的情节铺陈和陈规旧套，颇为威尔第所不屑。他钟情于这样的歌剧剧本——故事新颖独特，情节充实曲折，人物关系复杂，戏剧冲突强烈，情节展开中具有不同凡响的舞台色彩和令人窒息的戏剧效果①，从不回避因此而给音乐创作带来的困难和挑战；实际上，威尔第正是在勇敢面对这些挑战、战胜这些困难中才成就了他的大师业绩，奠定了他在浪漫主义歌剧中与瓦格纳“双峰对峙”的崇高地位的。也正是由于这一点，威尔第对莎士比亚戏剧情有独钟，于是才在他的剧目清单中有《麦克白斯》、《奥赛罗》、《法尔斯塔夫》等不朽剧作的出现。《弄臣》和《阿伊达》两剧之所以能够一下子激起威尔第的创作灵感，也是因为它们的剧本有着不同寻常的复杂情节与色彩，与他的戏剧美学理想十分投契。

追求歌剧人物形象的鲜明独特及其内心生活的丰富复杂，是威尔第戏剧美学理想的另一支柱。在其创作成熟期，他笔下的歌剧主人公无一不是性格鲜明而独特、感情世界极为丰富复杂的人物——《麦克白斯》中野心勃勃、阴险狠毒的麦克白斯夫人，《茶花女》中具有天使般心灵、为了自己所爱的人不惜牺牲自己的爱情和幸福的薇奥列塔，《弄臣》中集善恶美丑于一身、为虎作伥最终又为虎所食的黎戈莱托，《阿伊达》中沦为女奴、在情爱和父爱之间进退维谷的埃塞俄比亚公主阿伊达，以及妒火中烧、依仗权势既毁灭了别人的爱情和生命又亲手葬送了自身爱情的埃及公主安涅丽丝，《奥赛罗》中将英雄的狮子、妒忌的丈夫、轻信的男人三个侧面有机融为一体的奥赛罗，以及野心勃勃、善于挑拨离间的悲剧制造家雅戈等等。威尔第认为，只有人物形象独特鲜明，才能使自己笔下的人

① 威尔第对《弄臣》的剧本这样评论：“这部歌剧的情节最富于戏剧性，它很多样化，既灿烂辉煌，又富于生活气息，而且动人肺腑。”（1853 年 4 月 22 日致友人的信）。转引自［俄］索洛甫磋娃：《威尔第传》，北京：人民音乐出版社 1997 年，第 155 页。

物在以往和同时代的歌剧人物画廊中具有独特面貌,才有创新意义,也才足以引起观众的注意和兴趣;而人物内心生活和情感世界的极为复杂丰富和不同寻常,才给作曲家提出了完美揭示其发展过程的新课题,作曲家的歌剧音乐的戏剧性表现力才获得了自由施展的广阔空间,才能在作曲家心中唤起许多伟大动人的音乐刻画。在威尔第笔下,他特别善于将人物推入某种非常特殊的戏剧情境或情感旋涡之中,让他或她在极度矛盾、痛苦的状态中经受命运的捉弄和各种复杂情绪的煎熬,然后用音乐精细入微地勾勒出人物内心世界的发展轮廓和变化转换的心理层次。威尔第塑造的一系列不朽歌剧形象,他们的个性和复杂心路历程独特鲜明而又真实可感,是能够为一般观众所触摸到的活生生的艺术典型,是恩格斯所说的"这一个"。

中国歌剧界至今仍有不少人羡慕欧洲歌剧的"作曲家中心制",但他们往往忽略了这样一个事实:处于这个中心地位的作曲家同时也是一个杰出的戏剧家——威尔第如此,他的前辈莫扎特、罗西尼如此,他的同辈瓦格纳、比才也是如此,他的后辈普契尼同样如此。

反观我国歌剧作曲家,他们的戏剧趣味、戏剧修养、戏剧判断力到底如何?权威答案就在他们对歌剧剧本的选择中,就在他们最后拿出的歌剧作品中,就在这些作品的剧场效果和观众反应中。而某些拙劣剧本之最终被谱上音乐、搬上舞台,除剧作家难辞其咎之外,为之谱曲的作曲家们难道就不应该反躬自问并从中得出某些必要的教训吗?

学习威尔第如何对待他的歌剧观众

在西方诸多歌剧大师中,我国当代观众之所以特别钟爱远隔万里之遥和百余年前的威尔第,乃是因为威尔第的歌剧理想比较切合我国当代观众的欣赏趣味。中国人爱看戏,爱看戏剧冲突紧张、饶有剧场趣味的戏,在情节、人物、悬念诸方面有很高的鉴赏力,对大路货的情节、一般化的人物、松散的戏剧结构、拖沓的戏剧节奏概不宽容。也正因为如此,他们才那样喜欢威尔第的《茶花女》、《弄臣》、《阿依达》和《奥赛罗》,并且同样喜欢中国原创歌剧《原野》、《苍原》和《雷雨》,因为在这些戏中"有戏";他们不喜欢另外一些剧目,因为在这些戏里"没戏"。

威尔第之所以值得中国歌剧界学习,另一个十分重要的原因,是为歌剧观众而不是光为作曲家自己写戏——他在进行歌剧创作时,心里总是想着歌剧观众,总是将观众反应、歌剧的上座率和票房状况视为衡量一部歌剧之成败得失的重

要参数。威尔第非常在乎一般观众对新作首演的反应和态度①。他曾说过，一部歌剧的成败，要看演出四五场之后的票房收入才能见出分晓。当然，威尔第所说的“公众”，主要还是指当时意大利主要城市的中产阶级和市民阶层，而不是今天人们所理解的“劳苦大众”。我们也不奢望中国当代歌剧主潮能够将下岗工人和所谓的“升斗小民”也吸引到歌剧剧场中来，但今天的中国歌剧却没有足够魅力来吸引更多的知识阶层、白领阶层、政府公务员和专业观众（这几类人群原本应当成为我们的基本观众），却不能不说是一种病态。

与前卫作曲家为自己、为探索写戏不同，作曲家创作严肃歌剧、民族歌剧、小剧场歌剧时就必须为观众写戏。这个定位是混淆不得的。特别是在当下的中国，原创歌剧的巨额投资主要来自政府的财政拨款，而财政拨款的来源则是纳税人的腰包。光拿钱不写戏不行，拿了钱不写好戏不行——这个行与不行、好与不好，究竟由谁说了算？不是作曲家自己或他的几个志同道合的密友，也不是文化部门的领导、各种奖项的评委以及拿了钱就好话连篇的评论家或小报记者，而是纳税人，是爱好歌剧的观众。

如今有些作曲家，论才华、成就、声誉远比不上威尔第，但却比威尔第更牛，创作时只考虑如何实现自己在艺术上的奇思妙想，如何释放自己的创造才华和能量，如何展示自己高超的作曲技术，而根本不把歌剧观众的喜好、趣味、需求放在眼里、记在心上、融于笔下、写入戏中；结果拿出的作品，明明以雅俗共赏为旨归，却既无雅趣，亦无俗趣，雅也不疼，俗也不爱，上演几场就歇菜。

最近 10 年来的严肃歌剧创作已经证明并将继续证明：举凡无视观众的歌剧，必被观众所无视；举凡抛弃观众的歌剧，必被观众所抛弃。

当下重提学习威尔第的实际意义

进入新世纪以来，特别是中央出台文艺体制改革方案以来，我国歌剧艺术和歌剧院团处于生死存亡的关键时期，“生存还是毁灭”这个被哈姆雷特在戏剧舞台上重复了许多年的历史诘问，如今就这样残酷而又现实地提到中国原创歌剧面前。

前卫歌剧不需要市场，音乐剧不需要政府补贴，而以严肃歌剧、民族歌剧、小剧场歌剧构成的当代歌剧主潮则既需要市场、又需要政府补贴，两者缺一不可。政府补贴与否，歌剧家说了不算；即便补贴依旧，最根本的还是在歌剧家自我拯

① 威尔第在选择《命运的力量》作为他的下一个创作剧目时，认为剧本确有与众不同之处，但他对“公众是否与我的看法一致”抱有忧虑。参见刘时雨、张宁编著：《歌剧殿堂的设计师——威尔第》，第112页。

救。而眼下我们所能做的,唯有化雅俗共赏指向为雅俗共赏旨归,让我们的剧目能够贴近观众,走进他们的生活,赢得他们的信赖,将他们重新吸引到剧场来,以争取尽可能多的票房和市场,让广大观众真正体悟到中国歌剧是很有魅力的,让有关决策者真正认识到中国歌剧是抛弃不得的,进而从上下两头支撑起中国歌剧的这片天空。否则,值此生死存亡之际,歌剧家自己依然沉浸在象牙塔里执迷不悟、孤芳自赏,置歌剧观众于度外,视旋律写作为末流,津津乐道于观念、观念、观念和技术、技术、技术,那么,无需多日,中国歌剧主潮必将因政府不疼、观众不爱而死无葬身之地。真到了那时,歌剧家无权怨天尤人,因为葬送中国歌剧的罪人正是我们自己。

也正因为如此,在当下重提学习威尔第,着实极为必要而又万分紧迫。

我们要像威尔第对待意大利歌剧传统那样对待中国歌剧的两个传统——其一是中国戏曲艺术的传统,其二是中国歌剧艺术的传统;两者尽管有诸多不同,但历来注重剧目的戏剧本性以及旋律的歌唱性和丰富表现力却是血脉相通的;而这一点,又与意大利歌剧“以声乐为主,以如歌旋律见长”的传统不谋而合。无论是威尔第歌剧之于全球观众,还是我国优秀歌剧之于中国观众,都以铁一般的事实证明了这是歌剧艺术生存发展的根本之道。

我们要像威尔第对待意大利歌剧观众那样对待中国歌剧观众,为他们写戏,写他们想看爱看乃至百看不厌的好戏,写他们想听爱听乃至过耳不忘的好歌。为此,我们就必须学习威尔第,十分讲究剧本情节的生动曲折、人物性格的鲜明独特以及戏剧冲突的跌宕起伏,十分讲究音乐展开的戏剧性张力和旋律线条的优美如歌、动人心魄,让中国歌剧观众在充分体验到歌剧音乐戏剧性巨大震撼力的同时,也尽情享受歌剧迷人旋律的无穷之美。

总之,当下之重提学习威尔第,是因为威尔第的经验对于提高中国歌剧创作质量及其在中国歌剧观众中的地位和声誉、对于拯救中国歌剧走出低谷乃至脱离危境有重要的理论和实践意义。当然,这是从歌剧家和歌剧创作自身说的,属于自律性的命题;威尔第是 100 多年前的意大利人,他的经验解决不了中国歌剧面临的所有命题。但这是在另一个更广大领域需要国家和社会一起进行综合治理的他律性命题。歌剧家的当务之急,是把自己责无旁贷而又力所能及的创作问题解决好,然后才有权要求国家和社会重视并扶持歌剧艺术。

(原载《黄钟》2011 年第 1 期)

我国音乐剧产业的当下现实与振兴之道①
——在“中国音乐剧国际论坛”上的发言

按照原先的计划，我参加这次国际论坛的发言题目本来是《应加强音乐剧剧本创作的教学与研究》。自文化部艺术司决定牵头主办这个会议之后，王祖皆会长要求我换一个更加宏观的大题目与同行们交流，于是便确定了这个带有“宏大叙事”性质的论题。

说它是一个“宏大叙事”，乃是因为，“音乐剧产业”是一个庞大而复杂的链条，牵涉到与音乐剧艺术有关的方方面面，每个方面都有各自的规律和很深的学问，以我个人之力是难以胜任这个艰巨任务的。好在这是同行间的切磋，说错了大家指正就是。

音乐剧产业的构成要素及我们的四大误区

音乐剧产业的构成要素，原本不是一个高深的学术命题。如今我们讲音乐剧产业的振兴却要从这一点说起，乃是因为在我国音乐剧同行中对此存在多认识和实践误区。

一、音乐剧产业的构成要素

音乐剧产业，由创意与决策要素、艺术本体要素、融资与商业运营要素、衍生产品要素、演出院线要素及相关产业要素这 6 个部分共同构成一条完整的音乐剧产业链。

1. 创意与决策要素

剧目创意的思想性、艺术性、观赏性论证，创意的成本核算与商业效益预期分析，市场定位与受众调查，项目决策及问责机制，创演团队的组建机制。

---

① 本文系教育部人文社会科学重点研究基地重大课题《中国歌剧音乐剧发展状况研究》（课题批准号:08JJD760083）之阶段性成果。

2. 艺术本体要素

编剧(含作词)、作曲(含配器)、舞蹈编导、舞美设计等一度创作,导演、演员、乐队、舞美制作与操作等二度创作。

3. 融资与商业运营要素

融资能力、渠道与规模,资本运作模式(赞助或投资,独资或合资,演出的场租制或分成制),创演与制作合同,放小样,广告宣传,票价定位和票务营销,驻场演出与巡回演出。

4. 衍生产品要素

剧目标志设计、制作与授权,纪念品制作与销售,录音产品,剧场广告收益,剧本改编授权,音乐作品使用授权,剧目整体演出授权,剧目纸质出版物(节目单、剧照、剧本等)收益,演员招考与培训收益,"音乐剧之友"或相关会员制戏迷组织的活动收益。

5. 演出院线要素

无论是定点演出(或曰驻场演出)还是巡回演出,剧场非但是音乐剧艺术将自身视听综合魅力展示给观众并与观众产生即时审美互动效应的唯一场所,而且也是音乐剧产业票房收入的主要来源。因此,院线的建设、布局和管理,演出者与院线的利益分配模式,便成为音乐剧产业链中极为重要的一环。

6. 相关产业要素

与音乐剧产业相关的周边产业——因音乐剧上述诸要素的全面兴盛和均衡发展而必然带动餐饮业、旅游业、交通业、酒店业及其他零售业的消费增长和同步繁荣。

以上 6 大要素,构成了一条完整的音乐剧产业链;其中,创意与决策要素、艺术本体要素是这条产业链的龙头,融资与商业运营要素、衍生产品要素、演出院线要素是其龙身,相关产业要素是其龙尾。除了相关产业这个龙尾要素之外,其他 5 大要素都与音乐剧直接相关。

二、我们对音乐剧产业的四大误区

从我国音乐剧界 30 年来实践的情形看,由于宏观市场经济和文化产业的繁荣,我们在创意策划、市场运营、票务营销、广告宣传等方面已经积累了一整套成熟的经验,少数剧组的融资手段与能力很强,并在衍生产品制作与销售等环节上做了很有益的探索。

但大多数剧组却对音乐剧产业链的认识和实践还存在某些误区。

误区之一:绝大多数剧组忽视创意和决策要素,很少或根本不做严肃的项目

论证和深入的市场调研;即便有剧组这样做了,也是敷衍马虎走过场,领导人主观意志支配一切,匆匆立项、仓促上马,导致某些剧目中途夭折,即便勉强上演也不得不下马。

误区之二:最为普遍而严重的是,均大多数剧目和主创人员忽视艺术本体要素在音乐剧产业中的核心地位,不肯在剧目一二度创作上下大工夫、下苦工夫,尤其忽视剧本和音乐创作的思想艺术质量。一些主创人员创作态度浮躁,作风浮夸,既不研究音乐剧艺术的独特规律,也不研究文化市场及观众的审美习惯和消费心理;既不学习我国戏曲、民歌的深厚传统和近现代歌剧艺术的成熟经验,也不潜心借鉴欧美音乐剧的成功奥秘,急功近利、粗制滥造成风,从而使我国音乐剧产业从其源头起便埋下失败的祸根。

误区之三:由上述两个误区产生的消极后果而必然导致第三个误区,这就是剧目本体艺术质量不高与浮夸广告宣传、过度包装之间的巨大反差;实际上,这也在某种程度上反映出相对滞后的我国音乐剧整体创演质量与相对成熟的商业化运作手段之间的尖锐矛盾。

误区之四:盲目迷信"大投资,大制作,大场面",误以为这是音乐剧取得成功的不二法门。目前某些原创音乐剧,投资动辄上千万乃至数千万,舞台声光电、服化道竭尽豪华铺张之能事,但由于剧目本身的艺术品质差,终究掩盖不了形式大于内容的现实,解决不了成熟的舞台技术和豪华装备与戏剧内涵贫瘠、音乐表现苍白之间的尖锐矛盾。

在以上四大误区中,以剧目本身的艺术质量粗糙甚至低劣最为致命,对我国音乐剧产业繁荣发展的杀伤力也最为恐怖。这是因为,剧目的本体艺术质量是整个音乐剧产业链的核心环节,产品质量差必然给音乐剧产业的下游环节带来毁灭性的打击,造成产业链断裂。剧目质量越差,再加上投资规模越大,其结果必然是风险越高、赔得越多。即便再高明的商业运作大师,也不可能将三流作品捧上天;即便有人这样做了,你的故事不好看,音乐不好听,演出三五场、八九十来场之后,观众骂娘,票房冷落,所有下游产业统统断流,原先被描绘得天花乱坠的美好创意、宏伟计划和勃勃雄心,此时则一概成了可望不可即的"梅"、画在纸上的"饼",既不能止渴,更无法充饥。

我国音乐剧产业的发展过程与当下困顿

我国音乐剧艺术和音乐剧产业,是改革开放的产物。从沈承宙同志 1980 年在全国歌剧座谈会上向国内同行介绍美国 Musical 这个勃兴于整个西方世界的新型舞台戏剧艺术品种并将这个英文概念翻译成"音乐剧"算起,至今已有 30

年的历史。从那时起,一批又一批中国音乐剧艺术家和有志之士,为了在中国这片古老而又年轻的土地上能够繁荣这个艺术品种、振兴这个文化产业,披荆斩棘、呕心沥血,经历过无数风霜雨雪、喜怒哀乐,收获了成功与失败、希望与失望,积累了丰富的经验和教训,冲杀出一支拖不垮、打不烂的队伍,磨砺了他们屡败屡战、百折不挠的意志。

30 年来,我国音乐剧创演走了一条以原创为主、描红为辅的路线,一些专业院团和教学单位在搬演欧美经典音乐剧的同时,更注重中国题材、中国风格的原创,产生了数百部各类形式和风格的音乐剧作品。其中有影响的剧目,如《芳草心》、《搭错车》、《山野里的游戏》、《未来组合》及《未来组合 2008》、《四毛英雄传》、《五姑娘》等,不但在观众中有良好声誉,且有不错的经济效益,如沈阳话剧团创演的《搭错车》,非但使该团摆脱了生存危机,而且还用演出的盈利盖起了剧团的大楼。这就是在 80 年代在我国戏剧界很著名的"沈话现象"。而四川李亭的两个《未来组合》,非但收回投资,而且还有盈利。

然而不可回避的是,30 年来我国的原创音乐剧,多数剧目均未得到观众的认可,票房惨淡,不得不匆匆下档。

大多数音乐剧创演单位,尤其是某些国有歌剧院团,没有将他们所从事的事业当作是一条完整的产业链看待,往往只注重剧目本身的创制、演出、票务营销,很少在创意之初就能以剧目创制为中心制定出一个完整的产业化运作构想。例如《芳草心》,当初在北京演出后受到同行和观众的一致喜爱,各地许多院团纷纷演出这部戏,而且还由作曲家王祖皆夫妇负责无偿提供伴奏带。我没有统计过这出戏在全国各地究竟演出了多少场,但若在今天,光演出版权授权收入、伴奏带使用权收入这两项就是一个不小的数字,何况还有前线歌剧团自身演出的票房收入。

当然,事后诸葛亮谁都能当,因此不能用今天的认识来责难当时的实践。《芳草心》及其他类似情况,在我国音乐剧产业化进程的初级阶段所必然遇到和难以避免的。

在 80—90 年代,在我国音乐剧界曾经发生过"描红"和"原创"的争论,而音乐剧的创演实践却坚定不移地选择了以原创为主的路线。与此同时,我们也从未排斥过、停止过对于欧美音乐剧先进经验的吸收和经典剧目的引进——不但中国同行和观众在家门口欣赏到了欧美音乐剧团演出的"四大名剧"以及《为你疯狂》、《第 42 街》等剧的迷人风采,而且也看到了由国内院团和教学单位演出的欧美音乐剧发展历史上那些具有代表性的经典剧目,从最早的《异想天开》、《乐器推销员》、《西区的故事》、《音乐之声》、《窈窕淑女》开始,到稍后的《美女与野兽》、《伙伴》等,以及最近的《名扬四海》、《最后的瞬间》和《妈妈咪呀》。这

些引进和搬演举措，对于我国音乐剧艺术家的学习和借鉴、对于我国音乐剧市场的培育、音乐剧产业的振兴大有裨益。如今，罗杰斯、格什温、韦伯、勋伯格和麦肯托什等大师的名字，以及他们的作品和业绩，在中国音乐剧观众中早已耳熟能详。

当然，在引进欧美音乐剧的过程中，也难免鱼龙混杂，其中有一些赝品和劣等品也想借欧美音乐剧的金字招牌到中国大捞一把，最典型的例子是加拿大一个华人娱乐公司演出的音乐剧《大唐贵妃》和奥地利某音乐剧团演出的音乐剧《茜茜公主》。

30 年来，中央戏剧学院、北京舞蹈学院、上海音乐学院、武汉市艺术学校及各地艺术院校、师范院校，在音乐剧教学和演员培养方面进行多样化探索，取得很大成绩。本次研讨会期间，与会代表们都观摩了北舞演出的《西区的故事》和《妈妈咪呀》、中戏演出的《名扬四海》、上音演出的《最后的瞬间》已经证明，我国音乐剧演出人才的培养，其整体水平和质量已经大大超过一度创作。

因此，从整体上看，我国音乐剧艺术经过 30 年的创演实践，已经积累了大量的剧目和经验，培养出一大批热爱音乐剧的观众，音乐剧市场已经初步形成，其巨大潜力已被欧美经典音乐剧来华演出时观众购票踊跃、消费力旺盛这一点所证明。

然而，就我国的音乐剧产业而言，目前尚处在培育阶段。

我国音乐剧艺术、音乐剧产业当前所面临的最大困顿、制约它繁荣发展成熟的最重要的瓶颈，就是音乐剧的一度创作、尤其是剧本创作和音乐创作质量不尽如人意。新世纪以来所创演的剧目，制作成本越来越高，但剧本和音乐的艺术魅力却并未随之提高，相反从整体上呈快速下滑趋势。

我国音乐剧产业的振兴基础和战略对策

很巧，我根据王祖皆会长的指示将我这个发言题目汇报给他的时候，我在南艺一个研究歌剧音乐剧的博士生随口说了一句："我国音乐剧的当下现实与振兴无缘"。虽然只把我的题目改了两个字，但其意思恰成反对。当然，这只是一句玩笑话，但至少也反映出一部分业内同行和公众对我国音乐剧产业振兴的深深忧虑和悲观情绪。

我不这样看。

一、我国音乐剧产业的振兴基础

我始终认为，提出我国音乐剧产业振兴这个命题，既不是空穴来风，也不是

乌托邦式的幻想,而是有它的现实基础和有利条件。

1. 宏观经济文化基础

宏观经济文化形势有利于音乐剧艺术的繁荣和音乐剧产业的成长。到2009年,我国国民生产总值已经跃居世界第二,文化娱乐产业在国民经济中的比重日益提高,尤其是党中央提出"文化大发展大繁荣"战略以及各省市提出"文化强省"战略,为音乐剧艺术和音乐剧产业的发展和振兴开辟了道路。而音乐剧产业振兴,也为全国文化产业的发展提供了一个新的经济增长点,为我国实行"文化走出去"战略提供了一个最为西方观众所容易理解和接受的文化产品。

2. 消费人群持续增长

广大观众对于文化娱乐的消费需求和消费能力均有大幅度提高,潜在的音乐剧艺术消费人群正在不断增长。越来越多的普通观众知道、喜欢甚至迷恋音乐剧,使得音乐剧人口基数很可能已达数千万之众并仍呈快速增长态势。这次我在上海担任第二届中国校园戏剧节评委期间,亲眼看到普通高校和专业艺术院校师生创作演出的各类风格的音乐剧便是明证。随着我国旅游业、商品零售业的快速发展,数以千万计的国外游客及流动人口的文化娱乐消费需求,也为我国音乐剧产业的振兴提供了更广阔的平台和强劲动力。

因此,我国音乐剧产业的市场前景和消费能力不可估量。非但欧美音乐剧产业界对此垂涎八丈,纷纷抢滩中国音乐剧市场来分食这块大蛋糕,诚如美国百老汇、英国伦敦西区和日本四季剧团所做的那样;然而更重要的,则是为中国音乐剧的振兴与腾飞插上翅膀。

3. 创演队伍不断壮大

由于改革开放30年来的音乐剧普及,从事音乐剧创作演出的单位和个人正在呈现出一种滚雪球式的壮大。在上世纪80年代,只有少数专业歌剧院团;到上世纪90年代,开始出现歌舞团、话剧团及戏曲表演团体;进入新世纪之后,一些高等艺术院校和各类文化娱乐企业也加入到创演队伍中来;近几年来,连普通高校大学生的课余文化生活也把创演音乐剧当作最重要的兴趣和乐趣。进而带动了全社会创演音乐剧的热情。

4. 创演中坚渐趋成熟

在30年的音乐剧创演和产业化运作实践中,已经聚集起一支相对稳定的中坚力量,一批音乐剧制作人、剧作家、作曲家、导演艺术家、舞美设计家、舞蹈编导、演员、企划宣传家经过摸爬滚打和一系列剧目的历练,反思多次挫折,总结失败教训,渐渐成熟起来、聪明起来、强大起来,并将这些经验和教训化为冲天一跃的动力。我深信,有这样一支拖不垮、打不烂的坚强队伍,只需一如既往、坚持不懈,我国原创音乐剧的整体艺术质量必定会有大幅度提高,真正的精品力作就能

从中脱颖而出，为下游产业源源不断地输送源头活水。

5. 商业运作日趋成熟

借助于文化市场和文化产业的繁荣，得益于电影电视业、新闻出版业、音像出版业及现代传媒业的产业化运作经验，30 年来，我国音乐剧界的商业运作手段日益丰富，经验日益老到，一些剧组在融资渠道、融资方式、剧目制作、创意企划、票务营销、广告宣传等方面都积累了一整套成熟经验，涌现出一批才华出众的制作人和创意策划高手。可惜，由于我们在音乐剧本体质量方面不尽如人意，因此令他们怀有“巧妇难为无米之炊”式的遗憾。一旦真正的精品力作横空出世，以他们的巨大能量和出众才华，一定会在剧目的商业运作方面做得风生水起，搞出大动静，形成大模样。

6. 院团转企提供机遇

我一直认为，目前正在全国范围内进行的国有专业院团转企改制，对于歌剧艺术是一个伤害，但它为我国音乐剧艺术和音乐剧产业的振兴却是一个真正的利好消息，带来了难得的机遇。因为它迫使某些国有专业文艺院团不得不抛弃原有的国家大包大揽体制，从而纷纷将创演目光和重点转向音乐剧，探索走市场化、产业化之路；虽然，话剧、歌舞、戏曲、舞剧等不同艺术门类各有各的美，也各有各的受众群体，占有各自的市场份额，但音乐剧艺术所独具的高度综合之美、现代时尚之美、雅俗共赏之美，却是上述艺术门类难以比拟的。因此可以预言，创演音乐剧已成为我国专业文艺表演团体市场化、产业化探索中一个明智而可行的选择。此前许多院团已经这样做了，今后还会有更多院团加入到音乐剧创演和产业化探索行列中来。

7. 国家大力扶持和政策引导

记得 1997 年，为实现我的音乐剧之梦而应聘到厦门歌舞团当团长时，市委宣传部部长曾对我说了一句令我终生难忘的话。他说：音乐剧是美国文化，在中国搞音乐剧，牵涉到举什么旗、走什么路的问题。话音刚落，立刻把我吓得魂飞魄散，立马主动卷铺盖走人。

2002 年 4 月，我受文化部副部长陈晓光的指派再次去厦门，以《朝阳艺术与朝阳产业》为题，对前来参加“全国艺术创作会议”的各省市自治区文化厅局长和中直院团的院团长专门谈了一次音乐剧，并再次见到了那位宣传部长。他看到文化部如此重视音乐剧，也不再提那个“举旗走路”的高论。

经我多年观察，国家对音乐剧艺术、音乐剧产业的重视程度越来越高，扶持力度也越来越大。其中有一个现象很能说明问题：迄今为止，30 年来我国创演的音乐剧作品绝大多数都是政府投资；历届“文华奖”、“中国艺术节”和“国家舞台艺术精品工程”这些国家级大奖的评选，都对参评的音乐剧剧目有特别的关

照。这些扶持和激励措施,在音乐剧发展初期非常重要也非常必要。再者,这次由文化部艺术司牵头主办音乐剧国际论坛,陶诚副司长对我国音乐剧艺术和音乐剧产业在“十二五”期间的发展提出分三步走的规划,同样是政府扶持音乐剧艺术和音乐剧产业繁荣发展的最新举措。

当然,中国音乐剧艺术和音乐剧产业振兴的强固基础,远不止以上我说的7点。但仅仅是这几条,也足以让我们对我国音乐剧产业的振兴充满信心。

二、对振兴我国音乐剧产业的若干建议

当然,振兴的基础毕竟还不是振兴的现实。要把这些基础条件化为活生生的现实,后面还有大量复杂难题等待我们去解决。为此,我提出如下建议供同行和领导们参考。

1. 制订“中国音乐剧产业中长期振兴规划”

由国家文化部牵头,制订“中国音乐剧产业中长期振兴规划”,在充分调查研究的基础上,将我国音乐剧艺术和音乐剧产业的历史与现状、音乐剧产业在国民经济和国家文化建设中的地位和作用、音乐剧产业在未来10—20年发展的指导思想和战略任务、振兴规划与阶段性指标、政策指导和保障措施、产业布局、艺术与经济指标、创演与经营体制等项内容做一个全面回顾和前瞻性规划,以作为我国音乐剧产业振兴的指导性文件。

为了使这个规划的起草和制订能够符合我国文化产业界和音乐剧界的实际,更具科学性和可行性,建议由文化部艺术司牵头,会同中国音乐剧研究会及相关专家组成起草组;或者在国家艺术科学规划中将这个中长期规划的起草单列为一个重点研究课题在全国招标。

无论采取哪种方式,规划草案形成后应召开各种形式的座谈会、听证会和审议会,广泛听取从业者和观众代表的意见,并在这个基础上反复修改、不断完善,最后提交文化部党组审议、修改定稿,正式发布。

2. 规划并完成音乐剧产业在全国的合理布局

以中国歌剧舞剧院为基础,组建“国家音乐剧剧院”,在我国音乐剧产业振兴大业中担负国家队的任务和使命;同时,根据以往音乐剧创演业绩及经济文化发展水平、交通便利程度和剧场设置等条件,在6大行政区分别组建一两个国有独资或合资省级音乐剧剧团,作为该地区音乐剧产业振兴基地,以完成音乐剧产业在全国的合理布局,方便并满足各地观众对音乐剧艺术和音乐剧产品的消费需求。

积极扶持原有的省级、地市级国有歌剧院团、歌舞团及一部分戏曲、话剧院

团转企改制为国有或民营音乐剧剧团；放宽政策限制，允许外资进入我国音乐剧产业，组建中外合资音乐剧剧团，并将合资中的外资比例提升为51%；鼓励国内单位和个人创建独资或合资民营音乐剧剧团。在一定时限内，对以上各类音乐剧企业的剧目创制、演出和商业化运作给予一视同仁的政策扶持和税收优惠。

3. 开设“音乐剧产业振兴高级研修班”

在文化部领导或主导下，开设“我国音乐剧产业振兴高级研修班”，分“院团长和制作人高级研修班”、“剧本创作高级研修班”、“音乐创作高级研修班”、“舞蹈编导高级研修班”、“舞美设计高级研修班”、“导演研修班”、“表演艺术研修班”、“企划宣传高级研修班”等不同专业和专题，聘请国内外高级专家和著名制作人为研修班讲座导师，分期分批、有计划有步骤地对全国各地音乐剧产业相关从业人员进行高端业务培训。

4. 重大题材实行政府采购制

变政府投资制为政府采购制，中央或省级政府重大题材和重大庆典剧目的创制，采用政府采购、全国招标的制度，举凡国内音乐剧院团或企业均具平等的投标资格；组成具有公信力的评标委员会并严格实行公开、公平、公正的评标原则，最终以创意策划方案最优、创作表演商业运作团队最强、预算编制最实和成本报价最低者得；政府需与中标单位签订具有法律效力的委托创制合同，就剧目的思想艺术质量、投资规模及资金分步到位计划、上演场次和上座率指标、观众和社会评价美誉度等项条款载明双方的责权利关系和违约责任。

5. 狠抓创意与决策这个要素

这是音乐剧产业链的首要环节。无论我们的剧目采用什么样的融资手段和投资形式，无论新创剧目以怎样的题材和形式出现，也无论这个剧目的创意和剧本、音乐出自哪位策划大师和艺术大家之手，都要经过严肃周密的论证程序和冷静科学的市场调研，都要进行成本核算及效益预期分析，都要建立严格的项目决策和问责制度。

6. 狠抓音乐剧的一度创作

狠抓一度创作这个要素，这是音乐剧产业链的核心环节，特别要注重剧本和音乐创作这两个本体要素的创作质量。这是音乐剧产业的“软实力”。

日本四季剧团创始人之一、著名导演浅利庆太特别强调剧本创作的极端重要性，他甚至认为，如果把音乐剧的一度创作看成是100%的话，那么剧本（包括歌词）创作的重要性要占到80%，音乐创作占15%，其他占5%。这话听上去有些绝对，但与我们一再强调的“剧本剧本，一剧之本”的道理是相通的。目前我国原创音乐剧之所以低迷，剧本创作质量普遍不高是第一个瓶颈。音乐剧产业好比是一丛鲜花，剧本质量就是它的种子。种子的各项参数品质优良，再经过精

心培育,就有可能绿叶婆娑、花开灿烂、香气撩人;若种子的 DNA 存在先天性缺陷,后天的一切努力都是枉然。

从中国观众的观剧习惯看,音乐剧剧本创作理应:故事情节具有新鲜曲折之美,人物形象具有鲜明生动之美,戏剧冲突的展开和结局非但要符合生活逻辑和艺术逻辑,更要富有剧场情趣之美;非如此便不能紧紧抓住观众,吸引他的眼球,震撼他的灵魂。

音乐创作亦应如是。音乐剧音乐,既不同于歌剧音乐,也不同于一般音乐创作。它的基本要求是用通俗易懂、优美如歌的音乐抒情状物、写戏写人,既不能玩作曲技术、玩先锋观念,更不能将大晚会音乐创作那种大轰大嗡的音乐创作思维和模式照搬到音乐剧音乐创作中来。对于音乐剧音乐创作而言,旋律写作永远是第一位的,旋律的独特的歌唱性格、动人动听永远是第一位的;一部音乐剧的音乐即便不能做到声声入耳、句句感人,起码也要有一两首歌曲让观众听得进、记得住、传得开。

为着切实提高我国原创音乐剧的一度创作质量,实现戏抓人、歌动人的目标,除了本文其他部分论述到的相关内容和措施外,还想提出如下建议:

其一,在欧美音乐剧界,有“剧本医生”这样一个职业,他的任务是对已经成型的剧本横挑鼻子竖挑眼,专门找毛病、开药方,效果奇好。我们可以借鉴这个成熟经验,设立“同行会诊”制度,在剧本和音乐创作定稿前,邀请业内同行和专家对剧作家、作曲家的阶段性成果进行会诊和论证。在进行“同行会诊”时,最好实行剧作者和作曲者回避制度,以防同行之间碍于情面不说真话,事后将同行会诊的意见整理成文,由制作人转告剧作者和作曲者。

其二,如果通过“同行会诊”制度提出的意见和方案仍不能令剧作家和作曲家由衷信服的话,还有一个更具说服力和权威性的解决方案,即设立“观众会诊”制度。这个制度分为三个阶段:第一阶段是“剧本朗读会”,第二阶段是“主要唱段审听会”,第三阶段是剧本定稿及音乐创作完成后、将全剧主要场面和音乐排练出全剧“小样”,在排练厅或小剧场举行不着装、无布景、用钢琴伴奏的连排。每一阶段,分期分批将“音乐剧之友”中的戏迷和其他普通观众请来担任评判和审听的主角。由于这些人是我们的服务对象和衣食父母,同时也与我们剧作家和作曲家没有任何个人恩怨,他们对剧本和音乐的即时反应和意见、喜欢与不喜欢,完全是发自肺腑的,不怀偏见和功利目的,因此是公正客观的,在很大程度上代表了观众的审美情趣和审美选择。主创人员没有任何理由拒绝观众的反应和评判。

7. 积极推行“低票价、长档期”战略

学习欧美音乐剧票务营销的先进经验,从我国音乐剧市场现状和音乐剧观

众的消费能力出发,积极推行"低票价、长档期"战略。事实证明,在我国音乐剧演出市场上一度盛行的"高票价,短档期"战略,是一个非常短视的、急功近利的做法,企图通过华而不实的广告宣传,将一个三流乃至末流剧目打扮得花枝招展以制造轰动效应、吸引观众眼球,利用高票价和单场演出的高收入来抵消剧目质量低而只能做短档期演出的亏空。我认为,这种"高票价、短档期"的营销策略,对于我国音乐剧产业带有自杀性质。因为它既不符合欧美音乐剧的票务营销规律,也严重违背我国文化市场的国情和观众的承受能力,把最大多数中国观众拒之门外;更严重的是,它的盛行助长了一部分从业者的急功近利、投机取巧心理,放弃了对于剧目艺术质量的精心打造、艰苦锤炼,而将盈利的希望完全寄托在这个追求短期效益的营销策略上。然而严酷的市场规律却无情地惩罚了我们。试看:举凡采用这种"高票价短档期"营销策略者,除了少数欧美经典音乐剧的访华演出有不错的社会反应和良好的经济效益之外,我国原创音乐剧有几部是收回成本、进而真正盈利的呢?

在我国音乐剧界必须反复重申这样一种理念:音乐剧原是大众化、平民化、通俗化的音乐戏剧艺术,是写给普通人看、供他们消费的娱乐文化。若普遍实行高票价政策,实际上把音乐剧蜕变为只有少数有钱人才可以享受的"贵族艺术"或"富人艺术",这就从根本上扭曲了音乐剧的基本性质。

因此,只有切实推行"低票价,长档期"战略,才能将我国广大工薪阶层拉回到音乐剧剧场来,才迫使某些制作人、院团长和主创人员不得不放弃在投机取巧上绞尽脑汁,转而在提高剧目本身的艺术质量和剧场魅力方面花大气力、下苦工夫,从而才能实现上演场次达到 500 场、上座率平均在 80% 以上的目标,才有可能收回投资、赚取利润。

8. 鼓励中小型,掌控大制作

前已说过,认为创制音乐剧必须走"三大"之路的看法,实际上是一个认识误区。低成本、小投入的中小型音乐剧,在欧美也有大量的成功范例。在这次研讨会上我们看到的《最后的瞬间》和《妈妈咪呀》,就是明证。

在百老汇和伦敦西区,"三大路线"是以创演的高质量、低票价、长档期、高上座率为基础的,并且必然伴随高风险。

我认为,从我国音乐剧创演质量、社会投资能力、观众消费能力、抵御风险能力、市场发育程度的现实状况出发,将音乐剧制作规模定位于中小型、低成本,是一种适宜的和明智的选择。

但不应一概反对大制作。只要经过"同行会诊"、"观众会诊"的反复验证,一度创作的质量确实高、演出阵容确实强、观众满意度确实高,而剧目的内容和形式又确实需要大投资、大场面和大制作才能取得理想效果,其资金来源已有确

实保障的,何乐而不为?

关键问题在于,这些准备走"三大路线"的剧目,是否确实经过"同行会诊"、"观众会诊"的反复验证,是否确实同时具备了上述这 5 个"确实"。为此,剧目制作人、管理者必须从严掌控,既不能偏听偏信某些策划者的巧舌如簧,也不能被某些主创人员的信誓旦旦所迷惑。特别是由政府投资上千万乃至数千万的剧目,管理者更要严格把关、谨慎从事、科学决策,否则,无异乎拿纳税人的巨额血汗钱去玩一场必输无疑的赌博。

9. 改变主创人员单一稿酬制,效益共享、风险共担

以往,制作单位对剧作家、作曲家一直采用单一稿酬制付酬。这个制度有一个最大的弊端,就是剧本和音乐创作完成后,一切责任都由制作方承担,赔钱、赚钱与剧作家、作曲家无关。于是就带来另一个结果,剧本和音乐创作质量完全取决于剧作家、作曲家个人的德才兼备——艺术素养和职业修养高的,依然精心致力于作品的反复修改和打磨;艺术素养和职业修养低一等的,签了约交稿,交了稿拿钱,拿了钱走人,至于作品的加工修改等等,全看他是否有空,对同行和观众意见"虚心接受,坚决不改"乃至"我行我素,置若罔闻"者也时有所见。还有一些主创人员同时承接不同的委约创作,同时游走于几个剧组之间,因此花在每一个剧目创作、修改上的时间和精力为数着实不多。

为改变这种状况,实行版税制、复合稿酬制或智力入股制很有必要。

所谓"版税制",就是根据剧目的票房收入、上演场次、其他收入的总和确定稿酬比例。

所谓"复合稿酬制",由基本稿酬、效益稿酬两个方面构成,基本稿酬是剧作家的剧本和作曲家的音乐创作全部完成后所支付的稿酬;效益稿酬是待全剧收回成本后,根据各阶段整体经济收益情况向剧作家和作曲家支付一定比例的酬金。

所谓"智力入股制",就是剧作家以他的剧本、作曲家以他的音乐入股,与投资方确定一个双方都能接受的占股比例,最后再根据剧目的整体收益和股份比例分红。

实行这些新型分配制度的好处,是将剧本创作、音乐创作与全剧的整体效益紧紧捆绑在一起,养成风险共担、效益共享意识,一荣俱荣、一损俱损,谁也不当甩手掌柜,谁也别想只拿好处、不担风险。

当然也有问题。以上这几种分配制度固然对剧作家、作曲家有所制约,但谁来制约出品人和制作人?相对于剧作家、作曲家来说,出品人、制作人的商业脑瓜极为灵活,他要是根本不和你讲诚信,在核算成本和效益时跟我们玩起猫腻来,艺术家十有八九要吃亏。

于是，建立成本核查制度、演出场次记录、票房收入记录、衍生产品收益记录等一系列透明的财务统计制度和核查制度便显得尤为重要；赋予剧作家、作曲家或其经纪人有对上述诸多收支项目随时进行核查的权力。这些内容及其违约责任都应在创作合同上详细载明。

10. 实行制作人中心制

鉴于音乐剧艺术生产和音乐剧产业发展的独特性，应改变以往音乐剧创演实践中的艺术总监中心制、导演中心制或作曲家中心制，实行制作人中心制。

在音乐剧生产和营销过程中，制作人担当着 CEO 的角色，其核心地位、主导作用是任何其他人所无法替代的，因此他必须具有很强的融资能力、公信力和凝聚力，熟稔音乐剧的艺术规律和文化市场规律，有足够的领导才华自如驾驭音乐剧生产和营销的全过程。甚至可以这样说：一个剧组的制作人，其艺术眼光如何、职业素养如何、个人操行和胸怀如何、领导能力和魄力如何，是决定整个剧组艺术前途和商业命运的最关键因素；中国音乐剧产业的成长和成熟，有赖于音乐剧制作人的成长和成熟。因此，在众多制作人中大浪淘沙、选贤任能并赋予他以全权，是音乐剧出品人、投资者最重要的使命。

11. 研究会转变职能，重塑行业形象

目前，我国音乐剧界存在问题很多，特别是从业者的行业规范和自律机制、同行间的交流互信和友好对话机制、资源和信息共享机制没有建立起来，导致这个行业在普通公众中的形象不佳。而中国音乐剧研究会作为我国音乐剧同行唯一全国性群众学术社团，它属下的《中国百老汇》杂志作为我国音乐剧界唯一公开发行的全国性理论批评刊物和信息交流平台，长期以来未能发挥它应有的影响力、亲和力；自王祖皆会长接任以来，这种情况有了一定程度的改善，参与发起并主办本次音乐剧论坛，就是其最新表现之一，但与我们对研究会和《中国百老汇》的巨大期望以及这两者对我国音乐剧产业振兴这个战略任务所能承担的使命、所能发挥的能量相比，仍有很大差距。

为了重塑我国音乐剧艺术和音乐剧产业在我国公众中的形象，更好发挥中国音乐剧研究会和《中国百老汇》杂志在产业振兴中的能量和作用，我谨提出如下建议：

其一，随着我国音乐剧产业的发展，中国音乐剧研究会理应逐步向行业协会过渡，协助国家文化部相关主管司局或受其委托，承担我国音乐剧产业宏观管理者的某些职能，成为团结全国音乐剧同行的中心纽带和联系音乐剧从业者和广大观众的桥梁；创造各种机制、组织各种活动，竭诚为音乐剧创作、演出、教学、研究和商业化运作的第一线服务；制订行业规范和从业者自律机制，并通过上述的科学管理和有效服务，在广大同行和观众中确立起自身的凝聚力、公信度和权

威性。

其二,改变《中国百老汇》长期以来半死不活、似有若无、名存实亡的状况,不仅使之名副其实地成为我国音乐剧行业共有共享的理论批评刊物和产业信息平台,而且还要让它变成广大音乐剧观众了解、喜爱、欣赏音乐剧,发表他们对于音乐剧艺术、音乐剧产业意见和建议的主要渠道,从而在我国音乐剧产业振兴战略中发挥更大的作用和效能。至于这个目标的实现,还有赖于办刊宗旨的调整和编辑班子的加强;而办刊经费的筹措,也应改变目前单纯出租刊号以勉强苟延残喘的做法,只要我们在融资方面另启新思路,开辟新渠道,也未见得就是一道难以逾越的障碍。

以上就是我对中国音乐剧产业振兴之道的认识和建议。其中一定有很多欠妥失当、不切实际或干脆属于胡思乱想的地方,敬请领导和同行们批评指正;之所以坦率说来,就是因为我和大家一样,热爱音乐剧艺术,愿意为我国音乐剧产业的振兴竭尽绵薄之力。

(原载《艺术百家》2011 年第 1 期)

关于当前我国国有歌剧院团改革的若干问题[①]

——2009年9月24日在课题组讨论会上的发言

范晓峰同志撰写的《关于我国西北地区国有文艺院团歌剧音乐剧创作发展与存在问题的调研报告》[②]和我的《回应》,在这次会议前都发给大家看过了。我之所以要写这个《回应》并把课题组全体成员召来开这样一个讨论会,乃是因为范晓峰同志在《报告》中提出的两个问题——其一是甘肃省歌剧院的改革实践,其二是我们这个课题对现今国有歌剧院团转企改制的深度阐释能否具有普遍性问题,非常及时也非常重要,值得课题组各位同志结合各自的调研材料,进行深入讨论,以收集思广益之效。

下面就我对目前正在进行的国有歌剧院团转企改制相关问题讲几点基本看法。

一、课题组的研究对象和体制改革的对象

我们研究的对象是歌剧音乐剧,目前转企改制的对象是国有歌剧院团。这两者都汇集到一个点上,就是歌剧音乐剧艺术及其创演主体——国有歌剧院团。我们谈论任何问题,都不要离开这个汇集点。当然,国有歌剧院团也有创作交响乐、舞剧和歌舞节目的任务,但它们不是我们关注的重点,也不是我们考量一家国有歌剧院团改革成败的主要参数。我们根本的立足点只有一个——歌剧音乐剧艺术。对此,我曾在题为《"产业化"困境中的两难抉择与科学思维——关于高等音乐教育及文艺体制改革的理论思考》[③]这篇论文中提出衡量改革得失成败的六条标准:

---

① 本文系教育部人文社会科学重点研究基地重大课题《中国歌剧音乐剧发展状况研究》(课题批准号:08JJD760083)之阶段性成果。

② 范晓峰:《关于我国西北地区国有文艺院团歌剧音乐剧创作发展与存在问题的调研报告》,后发表于《艺术百家》2010年第4期。

③ 居其宏:《"产业化"困境中的两难抉择与科学思维——关于高等音乐教育及文艺体制改革的理论思考》,《音乐与表演》2006年第2期。

1. 创演作品的数量和质量是否切实提高;

2. 有才华的音乐家是否不断涌现;

3. "两个效益"是否平衡发展;

4. 文艺演出市场是否健康活跃;

5. 广大音乐家在这场体制改革中是否真正得到了实惠;

6. 健康文艺生态是否逐渐形成。

除这六条标准以外,是否还有其他标准?这个标准是否适用于我国歌剧院团改革?课题组的同仁们可以充分讨论。

二、机制改革与体制改革

过去国有歌剧院团采用国家大包大揽的政策,积弊甚多,改革势在必行。

改革分为两种:一是机制改革,二是体制改革。

前者是管理制度、运行机制的改革,后者属于单位性质的根本改变,也就是将原来的国有制、全民所有制事业单位改为国有制或其他所有制形式(例如股份制)的企业单位,将事业法人改为企业法人,从文化事业的有限主体转变为文化市场的独立主体。

从80年代中期起,许多国有歌剧院团都在进行着各自的运行机制改革。例如国家对院团实行差额拨款、实行演出补贴制、剧目创演专项拨款制,在院团内部引进竞争机制、激励机制,实行低职高聘制、竞争上岗制、末位淘汰制,等等。但这些都没有根本改变院团的国有制事业单位的基本性质。甘肃省歌剧院实行的"股份制改革",如果它的实际所指是剧目创演股份制,也属于运行机制的改革探索,并未改变剧院国有制事业单位的基本性质。

三、现行体制与转企改制

现在党中央和文化部已经公开承认文艺既有意识形态属性,又有商品属性。国有文艺院团转企改制、成为文化市场的独立主体之后,突出了文艺的商品属性。转企改制后,院团的法人代表在本质上是个文化商人了,"商人无利不起早"、追求商业利润最大化不仅是他的职责,同时也是他的天性。只要在国家法律允许的范围内,写什么、不写什么,演什么、不演什么,以及怎样写、怎样演等等问题,完全由院团法人代表或董事会独立做出决定。

当然,政府可以通过文化采购、根据自己的需要给相关院团下订单来实现自己的意识形态目标,影响、引导文化市场的走向。

但在当今行政体制下,文艺创作题材和风格的独立性、艺术家的思想自由和创作自由能够贯彻到何种程度,颇可怀疑。思想和舆论导向的管制不仅是历史的、现实的存在,而且在可预见的未来同样是一个不容忽视的存在。

在这种情况下,我有三个担忧:

其一是政治、思想和观念上的——如果一旦出现某些与国家主流意识形态不合拍或被地方政府认为不合其胃口的作品时,当局会不会动用国家行政手段加以干涉和制止?这样的行政干涉是否符合文化市场自由竞争法则,在国家现行法律法规中是否找到充分的依据?如果这样的行政干涉确确实实地发生了,文化企业和艺术家能否有效保护自己的权益?

其二是艺术格调和风格样式上的——大量流行文艺的繁盛是必然的,因为这样的风格样式有市场;一些精英艺术(如探索性歌剧和严肃歌剧)的萎缩和凋敝同样也是必然的,因为这样的风格样式没有市场。于是很可能出现这样的结果:在未来的中国文艺舞台上,只有赚钱的流行歌舞、通俗艺术和商品艺术,而没有真正的精英艺术和高雅艺术。因为,只有商场上的傻瓜,才会干那种既赔钱又赚不来吆喝的买卖。而一个国家、一个民族的文化脊梁仅靠通俗文艺来支撑,到底是增加了国家的软实力还是相反?

其三是经济和法律上的——院团转企改制后,国家的财政支持没有了,但因此获得的独立市场主体的合法权利将会面临被稀释、被侵害甚至被吞噬的尴尬。是否有可能出现那种"给奶吃的娘跑了,管闲事的婆婆还在"以及"又要马儿跑,又要马儿不吃草"的现实?

四、甘肃省歌剧院改革的真实情况及其意义

范晓峰同志的《报告》,向我们大略介绍了该院的改革情况,并阐发了此事对于我国国有歌剧院团改革的意义。我觉得这种基于事实的理论思考和深度阐释,在我们课题组要大力提倡。戈晓毅同志看到范晓峰的《报告》和我的《回应》后,立即给我发短信说,与范师兄的报告相比,他自己写的报告思考太浅。这说明对大家的触动很大,这个效果非常好。

当然,晓峰在《报告》中所谈到的甘肃省歌剧院的改革实践,还有一些事实有待澄清和细化。但从已经披露的事实看,该院的改革仍属于机制改革而非体制改革。此类改革,全国许多歌剧院团都在做而非甘肃一家。如果报告中提到的三部剧目,不论它是什么题材风格但只要都是歌剧音乐剧,而且取得了社会效益、经济效益双丰收,这就无可辩驳地证明,甘肃省歌剧院的股份制改革是成功的;在这个基础上加以总结、完善,我国歌剧院团的改革完全可以在管理体制和

运行机制改革这个舞台上演活一台大戏,完全可以不必通过转企改制这种开膛破肚的大手术就能达到促进歌剧音乐剧艺术繁荣发展、歌剧院团活得健康滋润、从业人员工作条件和生活条件大为改善的目标。

但我对甘肃的做法和经验仍有三怕:

一怕这三部剧目根本就不是或不全是歌剧音乐剧,而很可能是市场化的流行歌舞或其他样式的作品,要不就是政府买单的专题歌舞晚会;

二怕他们的剧目创演股份制改革名不副实,因为股份制改革的真正要义是股东们按入股比例效益共享、风险共担,而他们却是由院领导承担风险;

三怕该院提供的数据不大牢靠——在经济欠发达的甘肃,人均文化消费能力有限,一家歌剧院居然能够通过创演的新剧目就取得社会效益和经济效益双丰收,靠的是什么?如果是以剧目质量取胜,80年代我看过《丝路花雨》,新世纪我看过《大梦敦煌》,但从未听说过《敦煌韵》、《流金岁月》和《在那遥远的地方》这三部剧目。

正由于这三怕,所以我才要求晓峰同志将这些数据弄确凿,不然,将会对我们据此所做出的判断的准确性、科学性产生消极影响。

五、歌剧院团转企改制的两组对比性实例及其效果

歌剧院团的转企改制,除了甘肃省歌剧院的股份制改革获得成功但尚需补充数据之外,迄无成功之例。

在2005年元旦就已正式转企改制的江苏省演艺集团,它辖下的江苏省歌舞剧院,4年来从未创演过一部真正的歌剧或音乐剧。此间也曾推出过一部广场音乐剧《品三国》,但它为酷暑纳凉的群众提供免费服务,不是典型的市场行为。是它的总经理顾欣同志不愿意搞歌剧吗?顾欣是著名歌剧表演艺术家,歌剧是他的本行,岂能不爱?我看他有难言之隐,不是不作为,而是难作为——想通过创演歌剧音乐剧赚钱,谈何容易?江苏的歌剧演出市场历来凋敝,观众缺乏买票看戏的习惯,新剧目的创演质量又难以保证,一番成本核算下来,市场预期很不乐观,剧院的艺术责任和经济责任全都担在决策者的肩头。如果我是总经理,我也不敢下这个赌注。

甘肃省歌剧院和江苏省歌舞剧院可以说是两个具有对比意义的典型。

类似的对比性典型还有李亭的四川人民艺术剧院和李盾的松雷文化传播公司。前者曾创演音乐剧《未来组合》,后者曾创演音乐剧《蝶》。两者都是融资和市场化操作——李亭是个人向企业家朋友借款排戏,而李盾则游说广东东莞市政府和松雷公司联合出资。按说,音乐剧在本质上属于流行艺术和商品艺术,但

两者的结果却大不相同——李亭还清欠债之后略有盈余，而李盾游说东莞市政府投资数千万元，尽管他们自己宣传说艺术上如何如何，票房如何如何，但看过戏的内行人都知道，想通过《蝶》收回投资并有盈利，希望渺茫[①]。

经我初步分析，李亭的聪明处在于她善于将观众喜爱与政府需要结合起来，《未来组合》正是通过各地政府组织观众来占领市场、获得足够的票房保证的；她的《未来组合 2008》继续走这个路子，而且主旋律色彩更为鲜明，并能较好地将政府喜欢的主旋律题材与观众喜欢的时尚化因素结合起来，目前看来社会效益和经济效益都很不错。李盾的聪明处在于他善于鼓动三寸不烂之舌进行融资游说，并且也确实获得了巨额投资。但他的问题出在市场运作华而不实，疏于在剧本、音乐、导演等艺术本体上进行符合中国观众口味的精雕细刻。

以上两组对比性实例，对于我们课题组思考歌剧音乐剧艺术的未来发展和国有歌剧院团的改革实践具有重要意义。

六、转企改制对于歌剧艺术的影响

在中宣部、文化部出台《关于深化国有文艺演出院团体制改革的若干意见》及《文化部关于贯彻落实〈关于深化国有文艺演出院团体制改革的若干意见〉的通知》这两个文件正式出台前后，一场转企改制的风暴早就席卷全国各个门类的国有文艺院团。

面对这场改革风暴，我想说的是，国有歌舞团、儿童剧团、曲艺说唱团（如相声、二人转、喜剧小品等）、话剧团和杂技团，甚至某些在当代有较好的群众基础、艺术本体的吐故纳新功能比较强的地方戏曲剧种（如黄梅戏、花灯戏、采茶戏、滑稽戏、木偶戏及向来比较时尚的越剧等等），实行转企改制比较容易。而交响音乐、民族管弦乐、先锋歌剧和严肃歌剧，由于他们各自的艺术特点和审美层次比较艰深，不是大众化艺术，很难与市场接轨。

当然，交响乐团也可以演奏《北京喜讯到边寨》这样的通俗小品，民族乐团也可以演奏《喜洋洋》这样的通俗小品，歌剧院也可以演出某些通俗音乐剧、歌舞剧，但能够代表中国交响音乐、民族管弦乐和歌剧艺术的创作主流和标志性成就的曲目和剧目，毕竟是朱践耳的第十、王西麟的第三，毕竟是刘文金的《长城随想》，毕竟是金湘的《原野》、徐占海的《苍原》以及王祖皆、张卓娅的《野火春风

---

① 据文化部网站 2010 年 7 月 30 日刊载松雷国际文化产业集团董事长曾庆荣署名文章称，《蝶》累计投资 6000 万元，从 2007 年 9 月 11 日首演至今，此剧已在国内外累计演出超过 150 场，观众 17 万人次，平均上座率达 90%，票房收入突破 4000 万元。即便这一数字是真实的，离收回投资还有 2000 万元的缺口。

斗古城》。如果中国的交响乐团、民族乐团、歌剧院团只演出前者而无后者,上述三种音乐类别在我国的命运,难道还不令人忧心忡忡么?

而一些代表性的戏曲大剧种(如京剧、昆剧、川剧、豫剧、粤剧等),程式严谨、发展成熟,吸纳时代新元素的能力较之上述小剧种也不一样,何况它们原本就是中华传统文化的瑰宝,当代人的职责是保护它们,使之在当代得到传承与发展,因此对它们的程式及艺术语言系统中某些元素进行一定程度的改革创新、使之适应当代观众特别是年轻观众的审美需求是必要的和自然的,并且也确有许多戏曲院团在这方面做出了努力,但既往的戏曲改革经验和教训都告诉我们:戏曲改革、特别是戏曲音乐和表演程式的改革,不能丢失戏曲作为东方音乐戏剧遗产的那些最具中国神韵和最可宝贵的东西——"京剧姓京"、"昆曲姓昆"、"川剧姓川"等等基本原则,是任何人都摇撼不得的,否则也就宣布京剧、昆曲和川剧的死刑。

我说这些话,目的是要证明,高雅艺术、精英文化、传统遗产,是需要国家、社会大力扶持的,不能一窝蜂地转企改制。因为,正是这些艺术样式才承担着代表一个国家文化软实力的艺术使命。

从目前已经出台的两个官方文件中,还看不出中央对国有歌剧院团转企改制的具体思路和办法,也没有规定所有国有歌剧院团一律转企改制,倒是明确说了"把区别对待、分类指导作为深化改革的基本方法"这样的话,这就为我们向中央及全社会呼吁重视歌剧艺术的特殊性,以"区别对待,分类指导"政策为依托,为一部分重点歌剧院团争取保留其"事业单位"性质提供了可能。从我目前掌握的情况看,国家交响乐团可能已被保留了,但我国歌剧重镇——中央歌剧院、中国歌剧舞剧院、总政歌剧团及上海歌剧院、辽宁歌剧院、重庆歌剧院等是否保留"事业单位"的地位则尚未明确,转企改制的可能性依然存在。

正是基于此,我才特别重视歌剧院团的改革问题,想通过课题组的微薄之力,发出我们应该发出的声音并让政府和社会听到,至于能否达成我们想要的目标,就不敢奢望了,无非是"尽人事,听天命"而已。

当然,也有可能中央已充分注意到包括歌剧艺术在内的高雅艺术的特殊性,所谓"区别对待、分类指导"的政策就是针对这种情况制订的。倘果真如此,这是中国歌剧之幸!我们的所思所想、所忧所虑就成了杞人忧天。但我们宁可犯这个错误,也不要在这个关系到我国歌剧艺术生死存亡的紧要关头默不作声。何况我们的所思所想、所忧所虑同时也是我们在调研过程中接触到的绝大多数工作在歌剧艺术第一线的艺术家和院团长们的所思所想、所忧所虑,说明歌剧院团转企改制不是空穴来风,而依然是一种潜在的、甚至是现实的威胁。实际上已经有歌剧院团转企改制了,江苏省歌舞剧院不就是吗?云南省已经仿效江苏的

经验成立演艺集团,昆明市不久也要成立演艺集团,曾创演过歌剧《青铜魂》的昆明市民族歌舞剧院也要并入这个集团。以创演花灯歌舞剧《小河淌水》闻名的昆明花灯剧团的命运更惨,剧团的建制被撤销,人员被分流,这次暑假调研路过当年的团址,已然是人去楼空了!

我们现在讲文艺的多元多样,这很好;但高雅艺术、精英艺术也是其中的一元。我们现在讲满足人民群众日益增长的审美需求,这也很好;但知识精英、产业精英及各行各业的精英同样也是人民群众的一部分。事实证明,这一部分人的审美需求不可能单从流行艺术中得到满足。连毛泽东在几十年前就说过,人民群众要求普及,但跟着就要求提高。我们的任务是通过政策和策略的调整,构建一个雅俗共生、多元多样的艺术生态,而绝不能一边讲多元多样,一边却专门削雅就俗,绝不能在未来的中国文艺舞台上造成流行艺术大行其道而高雅艺术却销声匿迹这种病态局面。

更重要的是,古往今来的艺术史和人类精神史证明,引领一个时代之艺术精神的,往往主要不是流行艺术和通俗文化,而是高雅艺术和精英文化。

七、我对歌剧院团改革的几点建议

前已说过,计划经济时代国家将所有专业歌剧院团大包大揽下来的做法积弊甚多,改革势在必行。根据"区别对待,分类指导"方针,歌剧院团改革的核心思路有以下几点:

1. 对我国歌剧艺术整体布局做战略调整

靠国家财政养那么多歌剧院团,而且省省有院、层层办团,确无必要、也不现实。如今一些歌剧院团或被撤并,或多年不创演歌剧音乐剧,仅以通俗歌舞勉强维持,实际上已经名存实亡。因此对我国歌剧艺术和歌剧院团的整体布局进行战略调整正当其时。

调整的基本方案是:

其一,根据地域分布、以往贡献、现有实力这三个基本原则,确定中央歌剧院、中国音乐剧院(在原中国歌剧舞剧院基础上改建)、总政歌剧团、上海歌剧院为国家级歌剧院;东北地区的辽宁歌剧院、西南地区的重庆歌剧院、西北地区的陕西歌剧院(在原陕西省歌舞剧院歌剧团基础上改建)、中南地区的湖北歌剧院(在原湖北省歌舞剧院歌剧团和武汉歌剧院基础上改建)为省级歌剧院。保留这八大歌剧院的"事业体制"和原有的行政隶属关系,并在政策和资金上加以重点扶持。上述八大院团的构想如能实现,则基本上能够完成我国国有歌剧院团和歌剧音乐剧艺术在全国各地的合理布局。

其二,其他现存的省地县各级歌剧院团,是保留其事业体制,或是转企改制,则由地方政府根据当地文化建设规划的整体需要和可能另行决定。

其三,在国家级、省级歌剧院的布点及建设实践中引进竞争机制,以完成国家对其下达的艺术目标为核心指数,制订具体而切实的评估办法和升降格措施,在两任院长任期(一般为8年)届满后,由政府文化主管部门代表、业内专家代表和当地观众代表组成"国家歌剧院业绩评估委员会"对上述国家级、省级歌剧院及其他各级国有歌剧院团创演剧目之社会效益与经济效益、内部管理及运行状况进行一视同仁的评估,凡在"国家级歌剧院"业绩评估中成绩不合格者降格为省级歌剧院;在"省级歌剧院"业绩评估中成绩最优者升格为国家级歌剧院,成绩不合格者或令其转企改制,或撤销其建制。

其四,对于已经转企改制的歌剧院团,在政府文化采购、重大剧目招标以及各种艺术评奖中,与国家级、省级歌剧院居于平等地位、享受同等待遇;同时亦可在创演剧目、打造精品剧目中提出规划,经审核后同样可以获得国家资助。

其五,成立"国家歌剧音乐剧艺术基金会",其本金总额不低于50亿元,由国家财政部拨款、历年文化娱乐市场税收、大企业赞助(可部分冲抵其税款)三部分构成;每年产生的利息用来资助各级歌剧院团的歌剧音乐剧新剧目的创演制作。具体资助办法另拟。

其六,开放音乐剧市场,引进外资,鼓励有条件的省市开办外商独资或中外合资的音乐剧团,对股份比例不作任何限制,并在市场准入、经营、税收、评奖、国家重大歌剧音乐剧剧目招标及舞台艺术项目采购等方面给予国民待遇。

2. 确定九大歌剧院团及其艺术定位

第一,中央歌剧院:以创演中国原创严肃歌剧为主业,同时亦担负着创演中国探索性歌剧、演出西方经典歌剧、国家重大庆典或政府采购之艺术项目的创演任务;为顺应文化市场需要,亦可创演音乐剧、歌舞节目,举办通俗音乐会等,以俗养雅。

第二,中国音乐剧院:在中国歌剧舞剧院基础上改建。以创演群众喜闻乐见的本土音乐剧为主业,逐渐打造成我国音乐剧艺术和音乐剧产业的排头兵,同时亦可创演轻歌剧、喜歌剧、小剧场歌剧、民族歌剧和严肃歌剧并承担国家重大庆典或政府采购之艺术项目的创演任务;为顺应文化市场需要,亦可创演歌舞节目、举办通俗音乐会等,以增加收入。

第三,总政歌剧团:以创演军事题材的民族歌剧、音乐剧为主业,同时亦可严肃歌剧并承担国家及我军重大庆典或政府采购之艺术项目的创演任务;为贯彻"为兵服务"的宗旨,对该团不做经济指标上的要求。

第四,上海歌剧院:以创演中国原创严肃歌剧为主业,同时亦担负着创演中

国探索性歌剧、演出西方经典歌剧、上海市重大庆典或政府采购之艺术项目的创演任务;为顺应文化市场需要,亦可创演音乐剧、歌舞节目,举办通俗音乐会等,以增加收入。

第五,其他地方歌剧院——东北地区保留辽宁歌剧院、西南地区保留重庆歌剧院、西北地区在陕西省歌舞剧院基础上组建"陕西歌剧院"、中南地区在湖北省歌舞剧院及武汉歌剧院基础上组建"湖北歌剧院":以创演当地题材及具有当地特色的严肃歌剧、轻歌剧、喜歌剧和音乐剧为主业,承担当地重大庆典或政府采购之艺术项目的创演任务;为顺应文化市场的需要,亦可创演歌舞节目,举办通俗音乐会等,以增加收入。

以上九大歌剧音乐剧院团的设想如能实现,将基本完成歌剧音乐剧艺术在我国各大地区的整体布局。

3. 大力推进管理制度和运行机制改革

上述九大歌剧音乐剧院团,除总政歌剧团外,其余八家虽保留其事业体制,但需在管理机制和运行机制方面进行改革。

第一,财政拨款制度改革:国家保证基本人头费的全额拨付,其中包括基本工资、住房公积金、社会保险、医疗保险等;福利、奖金等费用则由剧院通过剧目创演自筹。

第二,干部任用制度改革:取消院长、书记任命制及其行政级别,院长在国内公开对外招聘择优录用并实行真正意义上的法人代表负责制,任期 4 年,可以连选连任;书记由全院党员民主选举产生,艺术总监、副院长由院长任命;大力精简行政机构,必不可少的中层干部亦由相关部门群众推选。

第三,人事制度改革:上自院长,下至一般演职员和行政辅助人员,一律实行全员聘任制度,竞争上岗,改革职称评定制度;剧院不再设置驻院专业剧作家、作曲家、导演、舞蹈编导和舞美设计家,从事剧目创作时再针对剧目特定风格和样式另行组成主创班子。

第四,内部分配制度改革:将员工职称工资与绩效工资分离,按照员工的实际水平和贡献,实行低职高聘、高职低聘、奖勤罚懒、末位淘汰,拉开绩效工资级差;主要演员参加其他单位演出,或外出走穴、商演,需按演出性质不同和实际演出场次向剧院上缴其收入的 20%—40% 作为缺勤补偿。

第五,绩效考评制度改革:定期对院长、书记及中层干部进行绩效考评,以防止、杜绝工作中和艺术生产中的各种不正之风;绩效考评在院长任期届满时进行,应采取剧院员工代表、业内同行代表和上级主管部门代表三结合的方式公开、公正、民主地进行,考评结果应当场公布,凡未达到"良好"级别者,一律就地免职,另行招聘。

第六,营销机制改革:参照日本四季剧团的成功经验,增设职业化的营销部门,聘任有文化产业意识和市场运作经验者组成,从事剧院剧目创演的票务推销,广告宣传,衍生产品设计、制作与销售,“歌剧音乐剧之友”等一系列商业化运作。

第七,辅助性机构改革:将剧院舞美队转企改制为舞美艺术中心,剧院以设备、场地等入股,成为该中心第一大股东。中心除完成本院剧目的舞美制作任务之外,还应从对外承接各种舞美设计与制作及装潢工程等经营活动中向剧院上缴管理费和利润;剧院其他辅助性机构如食堂、车队、招待所、艺术培训学校等,亦应进行类似的改革探索。

4. 积极进行剧目生产制度改革探索

第一,实行剧目立项论证制;

第二,实行剧目投资多轨制;

第三,实行剧目创演公司制;

第四,实行剧目生产放样制;

第五,实行艺术生产问责制。

5. 通过宏观调控培植歌剧音乐剧艺术的多元生态

一个健康的多元的歌剧音乐剧生态,必然包含探索性歌剧、严肃歌剧、民族歌剧、小剧场歌剧、乡村歌剧、轻歌剧、喜歌剧、歌舞剧、都市音乐剧、戏曲音乐剧、歌舞厅音乐剧等各种审美层次、不同风格样式的多样并存及和谐共生。它们都对应着不同的受众群体。

对于国家来说,应通过必要的宏观调控手段对上述不同的歌剧音乐剧样式进行总量控制和合理调配。

第一,要大力发展雅俗共赏型的歌剧音乐剧样式,如民族歌剧、轻歌剧、喜歌剧、都市音乐剧、戏曲音乐剧等。让这些样式成为国有歌剧院团艺术生产的主流品种,并要求剧院在其生产总量中不得少于40%。在投资方式上以国家资本为主体,努力吸纳民间资本、剧院自有资本、剧目主创人员及演职员个人资本等;有条件的剧目还可组成具有独立法人资格的股份制剧组公司及董事会,进行市场化操作。在两个效益方面,在确保不赔本的前提下,民族歌剧、轻歌剧和喜歌剧不在盈利方面提出过高指标,但须有良好的社会效益;而创演都市音乐剧和戏曲音乐剧,则在收回投资之外,还应制订较高的演出场次指标和适宜的经济指标。

第二,重点扶持严肃歌剧。凡是重点院团申报而又经过科学论证和严格审核之后准予立项的严肃歌剧创作,国家应重点扶持。其创制经费由国家投资1/3,企业赞助1/3,剧院投资1/3,除在剧目的思想艺术质量方面提出严格要求、对演出场次做出适当规定外,不为剧院制订经济指标。

第三,适当支持探索性歌剧。这类歌剧以展现艺术家创作个性和探索精神为目标,受众面很小,因此既不可无,也不能多,且最宜由国家级歌剧院担任创制演出任务。其审核立项同样要经过严格论证。其经费来源有四:创作家们自筹一部分,国家投资一部分,企业赞助一部分,剧院投入一部分。

第四,重大剧目采用招标方式进行政府采购。对于能够体现国家意志和国家歌剧音乐剧艺术最高水平的重大剧目,则采用招标方式进行政府采购,其创制经费完全由政府承担。通过公平、公开、公正的投标确定中标单位后,与该单位法人代表签署责任状,对剧目完成的时间、规模、质量以及双方的责权利、奖励办法、违约责任等做出明确规定。

第五,允许创演其他样式的音乐舞蹈节目。为增加剧院收入,国家应允许剧院在完成预定的歌剧音乐剧创演任务之外,创演其他音乐舞蹈节目并进行商业性演出。

第六,确定各类样式剧目创演比例。在两任院长任期(一般为 8 年)内,国家级歌剧院创演严肃歌剧、雅俗共赏型歌剧音乐剧、探索性歌剧、音乐舞蹈节目之比分别为 30%、40%、10%、20%,省级歌剧院分别为 20%、40%、0%、40%,并将这个比例载入院长聘任合同,以为院长绩效考评的重要参数。

(原载《艺术百家》2011 年第 2 期,本文原题是《我之歌剧院团改革观》该刊发表时改为现名)

当代歌剧:中西对视下的枯荣映像
——从《纽约时报》一篇歌剧评论说起

最近,《纽约时报》发表署名评论,对中国歌剧大加赞扬——作者举出中国歌剧一系列繁荣景象并得出结论说,"财力雄厚的政府有着成为全球文化大国的决心,各音乐学院有着层出不穷的人才,还有对歌剧有着浓厚兴趣的年轻观众,最终这些优势都将使中国成为一个歌剧大国,世界歌剧界的重要人员已经注意到了这一点。"作为一名老歌剧工作者,听到外国同行对中国歌剧的夸赞,别有一番酸甜苦辣,才下眉头又上心头。

西方原是歌剧艺术的发源地,也是中国歌剧的老师;自其传入我国至今,百余年来中国歌剧家和广大观众非但对莫扎特、威尔第、比才、普契尼等大师及其杰作心驰神往,且从20世纪20年代起,始终执著于歌剧艺术本土化的探索,创造出大批为中国观众喜闻乐见的优秀剧目,为歌剧艺术在东方大国生根、开花、结果做出了重要贡献。此前对中国歌剧知之既少评价亦不高的西方同行之终于公开发出赞美之词,我看个中原因无非两条:

其一,歌剧艺术在西方世界的当下境遇颇堪忧虑——公众歌剧生活以复演古典、浪漫时期经典剧目为主,新创剧目原本就少,但作曲家大多只为自己而不为观众写戏,先锋观念花样翻新,现代技法层出不穷,将广大歌剧爱好者拒之千里。除极少数堪称经典的剧目依然存活于学术著作、报刊评论或作曲课堂之外,其实与普通观众的歌剧生活毫不相干;每逢此类剧目演出,其"门前冷落车马稀"之状令人心寒。

其二,相比之下,中国歌剧界虽也经常搬演西方的经典剧目,但有史以来均以原创路线为主,并在各个发展阶段积累了诸多优秀原创剧目。新时期以来,严肃歌剧、民族歌剧、先锋歌剧、轻喜歌剧各呈其技,观念多元,风格多样,新剧频出,态势向好。

《纽约时报》那位评论家大概有感于中西歌剧之当代命运遭际一枯一荣的现实,乃有上述那一番肺腑之言。因此,我毫不怀疑他的真诚,但对其结论却大有保留。

受改革开放之赐,随着我国歌剧界与国外、特别是欧美诸国同行间的国际交流日益扩大和深入,令中西同行之间的当代对视、彼此打量成为活生生的现实。

然而必须指出,相对于中国同行和普通歌剧观众对西方歌剧的了解已历百年来说,西方同行与中国歌剧真正的零距离接触也仅有 30 年的历史,较之其前辈将我国京剧界定为“北京歌剧”来,当下的西方同行自然有了很大进步,但他们对中国歌剧的剧场体验和感性积累仍很单薄,与中国同行的接触广度与深度均远远不够,理论认知缺乏整体把握能力,得出的结论无论是褒是贬多显肤浅皮相之态,亦难免瞎子摸象之憾,乃是再自然不过的事情。

上述那位评论家便是其中最新一例;他对中国歌剧繁荣映像的描述和赞誉,除了善意和真诚令人尊敬之外,余则在很大程度上属于主观幻象。

应该说,若就新创剧目的数量而论,他的观察即便属于走马看花,也在一定程度上能反映出中国当代歌剧的繁荣。尽管其目力所及也仅《山村女教师》、《西施》、《咏·别》等极有限的几部;在此前后首演的《赌命》、《诗人李白》、《霸王别姬》、《雷雨》、《茶》、《野火春风斗古城》、《楚霸王》、《热瓦甫恋歌》以及稍远一些的《原野》、《苍原》等剧若都能纳入他的视野,论者怕是要欣喜若狂,欢呼中国不仅将要成为、而且已经成为世界歌剧大国了。

其实不然。

衡量一个国家之歌剧艺术发展、发达程度,创演数量标准固然是一个重要参数,但质量标准则更具根本性、实质性意义。当下中国歌剧的创演质量普遍较低,新时期以来,各地歌剧院团曾经创演过各种题材和风格的歌剧作品,国家为此投入巨额资金,但真正令普通歌剧观众喜闻乐见者却为数甚少。穷究个中原因,除去那些毫不在意观众喜欢与否的现代派歌剧之外,大多数剧目的剧本和音乐创作质量差,音乐元素与戏剧元素有机综合程度低,导致戏不抓人、歌不动人乃是其中最突出也最致命的弊端。

《纽约时报》这位评论家对我国各音乐学院层出不穷的人才表示激赏。其实他哪里知道“成也萧何败也萧何”的道理。新时期以来,几乎所有新创歌剧都是出自各音乐学院作曲系历届毕业生之手。其中当然有真正的精品,然更多的则是三等品甚至残次品。一些被作曲技术武装到牙齿的歌剧作曲家,居然写不出一条动人的歌唱性旋律来,倒是让“既难唱,又难听”的音调充斥全篇。至于戏剧修养严重不足、不知歌剧综合魅力为何物,对戏剧性、音乐性及其相互关系的处理和舞台体现既乏出众禀赋又无实际经验的现象则更为普遍。

《纽约时报》这位评论家还赞扬了对歌剧有着浓厚兴趣的年轻观众。其实,各个年龄层次的观众是歌剧赖以生存发展的生命之源。但时下某些剧目成了同行间自娱自乐、自吹自擂的自慰手段,令观众原本浓厚的兴趣越来越淡,逼迫他们离歌剧越来越远。事实证明,凡是抛弃自己基本观众的歌剧艺术家及其作品,必被观众所抛弃。因此,不能为某部剧目“世界首演”时门庭若市的假象所蒙

蔽;它之能否真正经受得住剧场检验,是在排除大量赠票或被虚假夸饰的广告宣传裹挟而来等因素之后,一直全神贯注坚持到终场的观众还剩多少,首轮演出之后能否继之以第二轮、第三轮,以及仍被观众津津乐道的剧目还有哪几部。

《纽约时报》这位评论家赞扬财力雄厚的政府有成为全球文化大国的决心。但决心毕竟不是现实。他更不知道,当下我国歌剧院团正面临一场转企改制风暴。为生存计,转企后的许多地方院团已不再创演歌剧,另一些院团则被兼并或撤销编制。即令像中央歌剧院、上海歌剧院、总政歌剧团、国家大剧院等少数几个国家级院团或单位仍在仰仗政府雄厚财力的支持不断推出各种新创歌剧,但它更多属于行政性行为而非制度性产物,其决策、论证、立项及生产和管理机制既存在一些偶然因素,也隐伏着诸多痼疾;若不在根治这些机制弊端上狠下工夫,即便用黄金铺路也未必就能顺利建成歌剧强国和文化大国。我国之综合实力日渐雄厚当是不假,但国有歌剧院团转企改制的内在动因和实际效果,并非着眼于解放歌剧艺术生产力、提高歌剧在增强国家软实力战略中的重要位置,而是让歌剧走向市场生死由之,为国家财政甩包袱、减压力。据实言之,这种头疼医脚思路和做法若不根本改变,歌剧艺术在我国生存尚且难上加难,又遑论繁荣发展?所谓"歌剧强国"、"文化大国"及美中文化协会主席杨雪兰所说西方艺术家"都指望着中国,这里是古典音乐唯一的发展希望"云云,更是天边灿烂绚丽的云霓,心向往之但遥不可及。

我如此说,并不表明我对中国歌剧之未来前途持悲观态度。其根据是:越来越多的有识之士认识到中国歌剧的主要改革对象是机制而非体制;越来越多的艺术家、教育家和学者对当下歌剧创作和生产过程中种种消极现象怀有切肤之痛并在苦苦探寻改善良策;歌剧艺术在中国有着光荣传统和广泛的群众基础,其繁茂的土壤丰饶,若给予政策阳光的投射、财力雨露的滋养,中国歌剧之真正繁荣乃至以独特的东方性格自立于世界歌剧之林,犹可期也。

我对西方歌剧之未来趋向,同样持乐观态度。因为,西方歌剧艺术家具有很强的反思和自洽能力,他们决不会长久地止步于现时复演古典、先锋原创这种两极互动的模式中,莫扎特、威尔第、比才、普契尼等大师巨匠所奠定的雅俗共赏歌剧精神和审美原则之回归并在西方同行中重新得到确认和尊崇,进而构建更为健康多元的歌剧生态,同样值得期待。

面对西方同行赞美、遭遇现实困境,每一个中国歌剧家只要头脑清醒,不忘使命,不改初衷,看清问题,从我做起,中国歌剧的未来繁荣才可能变虚妄映像为现实图景。

(原载《社会科学报》[上海]2011 年 5 月 19 日)

音乐家及其作品研究



胸怀大爱的音乐诗人
——陆在易和他的声乐创作

陆在易是我国当代著名作曲家，在合唱和艺术歌曲创作领域的成就尤为卓著。在新时期20余年的创作生涯中，对祖国前途和民族命运持之以恒的深情关注和哲理审视，成为他为之不倦歌唱的核心母题，其创作风格也完成了由充满青春浪漫气息的蓝天歌者向着具有深沉悲剧意识的忧患诗人的历史性转型；作为对艺术歌曲和合唱创作矢志不移的孤独行者，他在各种世俗诱惑面前始终保持高洁心态和执著精神，心无旁骛，从不动摇，默默而顽强地走着自己寂寞的路；他同时又是一个完美主义者，对创作事业永怀一颗虔诚之心，强烈的精品意识催发他用严苛态度和精品标准来对待自己的每个作品，每有所作，务必呕心沥血、精雕细刻，从不苟且马虎、应景敷衍——这就是陆在易，一个胸怀大爱的音乐诗人。

阳光歌者　忧患诗人

陆在易其人，典型的江南才子长相，白净清秀，内心坦诚而又略带羞涩，情感丰沛、含蓄、细腻，像长不大的“阳光男孩”那样率性、纯真，有时简直到了不谙世事的地步。这种性格到他当上海乐团团长时仍无大的长进，所以吃了不少苦头，团长也当不长久；但它却因此而成就了一个作曲家的事业。陆在易经历了50—70年代漫长的厚积薄发阶段之后，其创作进入两个高潮期——80年代为第一高潮期，其特征可用“阳光歌者”来概括；90年代为第二高潮期，其特征可用“忧患诗人”来概括。陆在易创作个性由“阳光歌者”到“忧患诗人”的发展与突破，又贯穿着同一个主题——大爱情怀。

陆在易学习和成长在一个把爱当作“人性论”批倒批臭、只能写革命之情阶级之爱这类“大爱”的年代，其音乐创作却又成熟于男女私情、杯中风波这类“小爱”洋洋乎盈耳的年代。翻开陆在易的作品集，发觉其中也写满了“爱”，但看不见惯常的卿卿我我，听不到习闻的私语呢喃；陆在易把爱的倾诉对象全部聚焦于同一个核心主题——对祖国和中华民族的爱，对世代生于斯长于斯的山川土地、绿野清风的爱。从他的成名作、男高音独唱曲《祖国，慈祥的母亲》及混声合唱

《雨后彩虹》开始,这一主题便成为他始终如一的创作母题。它是既把无数“小我”之爱涵盖在内、又从中超拔出来的“大我”之爱,是从每个中国人的共同情感中升华出来的爱之最高境界。这种“大爱”,和中华民族绵延几千年的爱国情结一脉相承,却与斗争哲学盛行年代所谓“大爱”截然不同,因为,那是一些假大空的说教,甚至用神圣辞藻挑起仇恨,散布恐惧,煽动邪恶。

当然,即便在改革开放之后,也有不少作曲家寄情于“大爱”母题并卓有建树,而陆在易的独特之处在于:一、他对祖国、民族的命运始终深切关注,在他内心世界里,祖国、民族的命运高于一切;灼热的情感和强烈的历史使命感是构筑其“大爱”的坚实基础。从某种意义上说,这和贺绿汀老院长“说真话”的精神十分相似。二、为了艺术地表现自己的大爱情怀,陆在易对每一部作品总要预先进行精心构思,尽最大努力为之寻找、选择与之相适应的最妥帖、最合适的音乐语言和写作手法,用丰富多样的艺术手法对这一母题作了五色斑斓的变奏和拓展,由此构建出一个属于陆在易独有的、与众不同的“大爱”形象画卷。

《我爱这土地》是陆在易最具代表性的艺术歌曲之一[①],他在歌中唱道:

假如我是一只鸟/我也应该用沙哑的喉咙歌唱/……/为什么我的眼里常含泪水/因为我对这土地爱得深沉……

歌词是著名诗人艾青在1938年写的,但陆在易为什么竟会选择已故诗人写于半个多世纪前的名作为之精心谱曲?自然是被诗人洋溢于其中的对祖国、对民族一般人都未曾表达出的深情大爱而深深地震撼,引起强烈的心灵共振。在作品中,作曲家与诗人的情感世界是相通的,而陆在易的音乐又大大超越了原诗的内涵。

事实上,陆在易也确是一只为“大爱”而不倦歌唱的“鸟”——歌唱祖国的蓝天与太阳(音乐抒情诗《蓝天、太阳与追求》),歌唱水乡的小桥(艺术歌曲《桥》),歌唱彩云、鲜花(同名艺术歌曲)和雨后彩虹(同名混声合唱),歌唱奔放潇洒、朝气蓬勃的十八岁生日(合唱序曲《在十八岁生日晚会上》),歌唱翘望游子回归和祖国统一的梦(混声合唱《游子情思》、艺术歌曲《家》《盼》和《最后一个梦》),歌唱朝霞、云朵、渔家少年、采桔姑娘(同名艺术歌曲),歌唱在无数次幻灭中不断涅槃腾飞的美丽神鸟(女声合唱《凤凰吟》)……这些或大或小的生活场景,或远或近的遐想情思,或真或幻的艺术意象,看似各互不关联,实际上是作曲家抒发祖国之爱巨幅长卷中一个又一个局部画面,从各个不同侧面对大爱进行细腻而真实的具象化描写,使大爱的抒发显得生气灌注而又充盈饱满——这种局部与整体、微观与宏观、丰富性与统一性的有机交织,构成了陆在易创作个性和题材选择的一大特色。

---

① 陆在易将这首作品作为其艺术歌曲选的总名称,可见对它的珍爱甚于其他同类作品。《我爱这土地——陆在易艺术歌曲选》,上海音乐出版社2002年10月版。

论及陆在易在80年代的创作个性,就不能不谈他的混声合唱《雨后彩虹》及音乐抒情诗《蓝天·太阳与追求——为女声合唱队于乐队而作》。自男声独唱曲《祖国,慈祥的母亲》问世以来,这两部作品成为他在80年代对大爱的大抒发的扛鼎之作,是勾勒其"阳光歌者"形象的点睛之笔。

首演于1982年国庆节的混声合唱《雨后彩虹》,可以看作陆在易在合唱创作上的"春雷第一声"。作品以极其抒情的浪漫意境、瑰丽的和声色彩和清新优美的旋律线条,通过对"雨后彩虹"这一艺术意象的音乐抒发,写出作曲家心中的美好、理想和憧憬,并把这一切美好感情的最终归宿,直指改革开放初期欣欣向荣的祖国。依我看,这部篇幅不大的作品所显露出来的艺术风貌——建立在象征意义上的含蓄立意、注重艺术意境的营造、强调和声的色彩性和高度声乐化的如歌旋律,真挚动人的抒情特质和明朗乐观的青春气息——已经显示出陆在易"阳光歌者"的精神气质;在两年后问世的音乐抒情诗《蓝天·太阳与追求》中,他把这种精神气质更鲜明、更率真地袒露在世人面前。

正如它的曲名一样,《蓝天·太阳与追求》通篇洋溢着浪漫的诗情画意,其音乐语言与风格一如蓝天般纯净、日出般灿烂,有一颗青春天真的心灵怦然搏动于其间。表面看,作者是写仰望星空、登山迎日出时的美丽景象和无比欣喜的心理感受,实际是通过对自然景观和主体心境的描写,其抒情的核心意象还是对祖国的赞美。可贵的是,作者在上篇中用"祖国的夜空为何如此美丽"之句发问,又以"我问明月,明月含笑不语"作答,故意把弦外之音留给听众去品评。此作创作于1984年,走出"文革"灾难不久的祖国正沐浴改革开放春风,犹如从美丽晨曦中喷薄而出的红日,显出无限生机和活力;作曲家以寓情于景、借景抒情、情景交融的艺术手法,发出"快把光明举在手上"的由衷欢呼。这种对祖国的新生及其光明前景发自内心的礼赞,正是改革开放之初每一个中华儿女共同心声的真情表露。

陆在易在80年代音乐创作个性的形成,首先得益于他的自然天性在他的创作沃野里撒下真挚、坦诚、细腻、抒情的"种子",着上蓝天般抒情、阳光般灿烂的"底色"。这一底色便成了他在80年代所有作品的基本色调。凡是听过这些作品的人,都可以从中感受到那扑面而来的强烈的抒情气质和童贞般的真诚。他总是用多情的目光欣赏生活,为其中真善美的事物歌唱;他总是用晴朗的心境仰望蓝天和太阳,把灵魂中最深切美好的情感谱进作品,献给他深爱着的祖国、人民和家乡——由此锻造出他的"阳光歌者"形象。

陆在易在将近知天命之年时,其创作开始出现某种新因素——这个新因素不能简单用豪放来概括,而是与抒情性因素映衬着、对比着的深沉和内在力度,是一种根植于忧患意识的戏剧性和悲剧性情愫的不断积聚和增长——它最初出

现在《最后一个梦》(1988)中,但还处于朦胧的萌芽状态;合唱音画《行路难》(1989)以复杂的和声音响和艰难攀登的艺术意象现出端倪,到《中国,我可爱的母亲》(1991—1993)问世时,陆在易则以充沛激情、成熟思考、娴熟技巧将它培育成为一株枝繁叶茂的参天大树。

与《蓝天·太阳与追求》的借景抒情不同,《中国,我可爱的母亲——为大型合唱队与交响乐队而作》则以方志敏烈士的遗作《可爱的中国》为抒情切入点,从正面直击大爱主题,占据立意的制高点,把祖国的命运与前途、民族的复兴与富强、人民的幸福与希望当作展开乐思的核心意象来直抒胸臆。在这部"自述体"的大型合唱作品中,方志敏和作曲家同为作品的第一抒情主人公。陆在易通过各种音乐元素的强烈对比,刻画了一位伟大爱国者面对灾难深重、满目疮痍的祖国,由童贞般的炽爱而生楚痛、忧思和激愤,为救母亲于水火、解万民于倒悬,面对死神威胁,矢志不移大义凛然的音乐形象;悲怆的戏剧性、恢宏的史诗性、深刻的哲理思考与他所独具的音乐抒情诗人气质有机交织并像地火岩浆在作品中运行奔突,形成巨大的情感爆发力,显出深沉博大、气壮山河的忧患诗人气质和震撼人心的艺术力量——这一切,是"阳光歌者"时期作品中没有出现过的全新特质,反映出作曲家对社会、生活多重色彩的复杂体味和历史意识的成熟、对时代命题终极关怀的成熟。因此有评论家指出,这部作品在艺术方面实现了两个"重大突破":

一是将自传体的文学名著移植到音乐上,通篇都是用第一人称自述形式来写作,注入了更多的主观感情成分,听起来就像主人公的灵魂在歌唱一样动人。这种写法,在我国大型合唱创作史上,还是首次尝试,因此无疑是一次重大突破……其次,作者除在作品中保留了抒情性、歌唱性等一贯的风格特点外,又根据内容的需要,注入了诸如强化戏剧性的紧张度和张力,扩展感情表现的幅度和力度、采用宣叙调的写法乃至将其构成类似歌剧中的独白场面、发挥乐队的交响性功能乃至将其构成相对独立的器乐插段等新的表现因素,一改他过去明朗、清秀、柔美的乐风,而使作品的音乐更为深沉、更为浓烈,更富于阳刚之气。这无疑是作者个人风格的一次重大突破。①

陆在易创作风格的这种转型,也渗透在此后的《凤凰吟》(1995)和《我爱这土地》(2001)中——特别是《我爱这土地》,把淋漓尽致的情感大抒发和对祖国之爱真挚深切的倾吐寄托于"温柔的黎明"与"激怒的风"、"暴风雨"与"悲愤的河流"等对比性形象的音乐刻画之中,深沉大爱与忧患意识交织一处、融为一体,最后用那极深切感人的句子"因为我对这土地爱得深沉"点题,确实使他的

① 戴鹏海:《第15届"上海之春"述评》,刊于《中国音乐年鉴》1994卷,第36—41页。

音乐“更为深沉、更为浓烈，更富于阳刚之气”，因此有一种强烈的悲剧意识和沉甸甸的历史重量感充溢其间，令人听后无不为之动容。

我由衷地为陆在易创作个性的这种突破和转型感到欣喜。豪放派大家苏东坡有言：“月有阴晴圆缺，人有悲欢离合，此事古难全”。无论自然界还是人类社会，莫不如此。极写严冬之寒，方显春风之暖；极写暴风雨之肆虐，方显艳阳天之灿烂。陆在易在《我爱这土地》中所刻画的上述一系列对比性形象，在《中国，我可爱的母亲》中所刻画的撕裂母亲善良之心的黑暗、母亲的哀痛和哭泣、母亲留给我们的清贫，以及在乐队中鸣响着的阴沉残暴的死神和它步步进逼的足音，最终还是为了凸显抒情主人公对“救救母亲”的呐喊和奋起抗争的豪情。由此我认为，陆在易在 90 年代之后的作品，在其创作个性中增添了一种哲理色彩和戏剧性的诗人气质，由悲剧意识生发出来的抒情本性更显阔大与深沉，更能见出这位音乐抒情诗人由“阳光歌者”向“忧患诗人”的风格涅槃。

声乐情结　孤独行者

陆在易创作涉及的体裁很多，其中有影视音乐、舞剧及舞蹈音乐、管弦乐、室内乐、通俗歌曲、合唱、艺术歌曲等，但数量、成就和影响最大的还是后两类。他为什么在这两类声乐体裁上用力最勤、倾注心血最多？对于这种“声乐情结”，陆在易自己曾经解释过：

是出于对合唱艺术的痴情？还是因为某种使命感？都是，可都不完全是。[①]

他说得对。影响乃至决定作曲家体裁选择的原因极为复杂，是历史的、社会的、文化的以及种种个人因素综合作用的结果。

陆在易创作成熟期与他长期工作于上海乐团——起先是驻团作曲家，后多年担任该团团长——密切相关。这种工作经历带来了双向互惠的结果：由于陆在易的创作，上海乐团的合唱艺术重获生机并在国内乐坛赢得了光荣；由于乐团创作演出的紧迫需要，也为陆在易提供了大量实践机遇，他的声乐艺术创作也在不断探索中渐入佳境并臻于成熟。

然而我认为，陆在易本人的主体选择才是其体裁取向的决定性因素。他常常把亨德尔的话当作自己的座右铭：“假如我的音乐只能使人愉悦，那我很遗憾，我的目的是使人高尚起来”[②]，为此生发出他的另一句格言：“低俗与我无关”。严肃音乐的长期熏陶和严格训练养成了他毕生的高雅审美情趣和精英艺术追求——这当然并不意味着对通俗文化的鄙夷；这一点可以从他论述两种文

---

① 陆在易：《陆在易合唱作品选》扉页，上海音乐出版社 1998 年 11 月版。

② 转引自《音乐爱好者》1986 年第 2 期，第 13 页。

化相互关系的文章中得到证明[①]。别看他温文尔雅,内心却有坚强定力,不走极端,不赶浪头,不玩“时髦”,因此既不热衷于各种各样的现代技法探索,也不为金钱名利和通俗时尚所动,对铺天盖地的流行歌曲大潮心如止水。他是一个坚定、执著地行进在合唱和艺术歌曲创作道路上的孤独行者,认定了方向便义无反顾一路走去,有时甚至有些清冷孤僻。他把自己的“声乐情结”看作是一条不归之路,因为它注定和鲜花掌声无缘,却每每与寂寞荆棘为伴——当陆在易从精神世界的浩瀚遨游中返回现实地面、再一次体味孤独行者的清苦与寂寞时,依然无愧无悔,不改初衷。

为此,陆在易尽可能把“雅俗共赏”当作自己毕生奉行的美学原则——由于艺术歌曲和合唱艺术的美学特征,其高雅艺术格调已是一种预设性规定,任何作曲家一旦涉足于此,就必须遵从这个形式规律并努力从中获取最大的表现自由。陆在易充分利用文学语言的可解性优势,在音乐语言和风格诸范畴内引进易解性概念,便在他的作品与听众之间架起了理解和欣赏的桥梁,从而赢得更大的受众面,用高雅格调来影响尽可能多的听众。

陆在易不是美学家,但他所有的作品表明,他是一个天生的“他律论”者和“情感美学”的不倦实践者。这首先表现在对于有语言文字相伴的声乐体裁始终如一的迷恋上;即便在他的纯器乐作品中,也是清一色的标题音乐(如《睡莲》和《交响小品二首》),强调通过对表现客体的造型性描写来折射主体的情感体验。他对音乐艺术的主情本性深信不疑,把情感和情感的真诚表达看作是音乐创作的唯一生命线。在矫情、伪饰、装腔作势、无病呻吟、浅薄空洞甚为流行的当代,陆在易对自己、对音乐都是一个特立独行者,不发违心之言,不写应景之作,忠实于现实,忠实于人生,忠实于自己最亲切的内心生活,努力挖掘和表现人性,把自己要宣泄的真情实感、要表达的哲理思绪,用所掌握的各种音乐技法真诚地袒露给听众。因此,陆在易创作理念的核心是对真话、真情、真实、真理及其艺术化表达的孜孜不倦的追求,并把它当作一切创造的出发点和归宿。这一点,正与贺绿汀老院长“说真话”的精神息息相通。他的作品无一不是有感而发、真情萌动的产物——无论是天真烂漫的《在十八岁生日晚会上》,还是感人至深的《我爱这土地》,无论是令人耳热鼻酸的《最后一个梦》,抑或是寄托着无限乡情的《桥·家·盼》,从阳光般灿烂的《雨后彩虹》《蓝天·太阳与追求》,到渐趋深沉凝重的《行路难》、《凤凰吟》,再到充溢着深刻悲剧性和史诗性的《中国,我可爱的母亲》……哪一个篇章不是他激情涌动的呕心沥血之作?有文章记载说,在创作《中国,我可爱的母亲》过程中,陆在易为方志敏烈士的伟大爱国情怀所深

---

① 陆在易:《创作绝不是急就章》,刊于《社会科学报》2003 年总第 881 期,第 4 页。

深感动而不能自已，禁不住悲从中来，曾经不止一次地伏案嚎啕，其真情投入之深，由此可见一斑①。甚至在一些民俗性的合唱小品中，如小巧精致玲珑剔透的《采桔》、水墨画般闲适恬淡的《水乡船歌》、色彩绚丽风情各异的《云南民歌三首》等等，也都浸透了作曲家对生活的由衷热爱和对民间情趣的真诚赞美。

试问：在心态浮躁、物欲横流的当今乐坛，像陆在易这样在寂寞道路上探索不止、笔耕不辍的孤独行者和苦行僧式的“傻瓜”，竟有几何？

精品意识　完美主义

艺术的生命是真善美，然而，真和善能够通向美但并不等于美。在音乐创作中，欲由真善而致美，特别需要专业化的技术表现手段，需要在认真研究音乐艺术规律的基础上作艰苦而持久的探索与创新。为了达此目标，陆在易修炼内功，探索规律，锐意创新，在打造精品之路上苦心孤诣，为新时期艺术歌曲和合唱创作写下了值得骄傲的一页。

陆在易的艺术歌曲共有20—30首，但他的专集《我爱这土地——陆在易艺术歌曲选》只精选了7首，每一首都有独特个性，每一首都是经得起考验的精品。面世最早、最广为人知的一首是《祖国，我慈祥的母亲》。它以深情倾诉的抒情特质、清新真挚的旋律语言，写出了亿万中华儿女对祖国母亲的赤诚大爱。《彩云与鲜花》也完成于1981年，是一首抒情气质非常浓厚的女高音独唱曲。建立在自然小调基础上的旋律柔美而纯净，极具歌唱性格，B段从关系大调开始，用明朗的色彩强化与A段的听觉对比，点出主题；而华彩乐段器乐化的歌唱旋律上下翻飞，营造出浪漫潇洒的艺术意境。

作于不同年代的《桥·家·盼》，由三首主题相互联系而又独立成章的作品组成，看似一组民俗性小品，却隐含深刻寓意。《桥》的旋律性格很特别：民谣化风格极其鲜明，江南民歌的韵味十足，但又不能确指其母体所在；句尾调式主音的前倚音设计及其在全曲中的贯穿，成为作品音调统一性的“核腔”。通篇沉浸在亲切自然而又不无自豪的谣唱之中。《家》采用加尾声的单二部结构，它的旋律构架虽是七声羽调式，但不再是纯粹的民歌风，而是由民间素材提炼出来的新音调，质朴中透出新意。其情感抒发的流程属于抑扬格——平实的叙述是A段的基本格调，然后由钢琴过渡，引出激情爆发的B段；为了强化作品的寓意，作者特别在第二遍B段使用了男中音的极限音区（a^2），把全曲的情感抒发推向最高潮。《盼》虽也是加尾声的单二部结构，但情感抒发方式则完全是另一番景象。

① 见曹畏：《用音符编织“真善美”——记著名作曲家陆在易》，刊于《上海文化史志通讯》第49期，1998年7月20日出版。

陆在易把歌剧宣叙调写法引入到艺术歌曲中——A 段以连续两个宣叙性动机与抒情性旋律的强烈对比起句,形成召唤性的情感期待;此后,作曲家把这种宣叙性和抒情性的对比扩展开来,广及全篇,使之成为作品旋律衍展和抒情方式的主要手段。这里的宣叙调写作已经显露出两个特色:一是同音反复与旋律性并重,二是强化宣叙调的情感含量。此后,这两个特色在《中国,我可爱的母亲》中得到了更大的发展并有更为淋漓尽致的表现。

《最后一个梦》(作于 1988 年)是陆在易吸取民谣体音调、结合摇篮曲写法创作而成的标志性作品。它有一个突出的美学特征:“有控制的激情”。在这里,作曲家用极为简约而集中的音乐材料、短小的篇幅、在清淡而精致的钢琴织体中流淌着的美妙和声,来揭示最深切的梦里情怀——抒情主人公喃喃自语,在看似平静的诉说中饱含着难以言传的悲凉与楚痛。与捶胸顿足、呼天抢地式的外在表现相比,这种含蓄、内敛手法,以简胜繁,举重若轻,不堆砌、不炫技,分寸把握恰到好处,不煽情、不铺陈,情感表达控制适度,反而更能够以非凡感染力撞击到人心深处。何谓“炉火纯青境界”? 依我看,“有控制的激情”即其一也。

《我爱这土地》是标志着陆在易艺术歌曲创作高峰的代表作,论其篇幅之长、情感表现幅度之大、内涵之深、演唱处理和表现难度之高,恐怕也是建国以来我国艺术歌曲之最。艾青原诗总共才 10 行,但在激情奔流中涌动着强烈的悲剧意识,其情感容量和丰富变化远不是艺术歌曲的常规写法与规模所能容纳,作曲家根据内容需要进行形式创造,参照歌剧咏叹调构思完成了这首感人至深的绝唱。作曲家根据歌词复杂多变的情绪结构和豪放不羁的句式结构,将钢琴织体置于无止息的涌动之中,通过不断变化的和声和几处关键部位的转调来加强音乐的推进性;贯穿全曲的各种混合节拍,时时以不规则的律动改变着音乐抒发的张力结构;声乐旋律在充满歌唱性和激情充溢的整体格调中,适时地引进朗诵性音调,运用张与弛、徐与疾、强与弱、断与连、浓与淡、动与静之间的转换与对比,形成宣叙性与歌唱性、抒情性与戏剧性的有机结合,创造性地衍展了歌词的意蕴,深化了作品的主题——透过这首“咏叹调化”的艺术歌曲,我们不仅可以窥见一个伟大诗人的爱国情怀,更能见出一个当代作曲家向至真、至善、至美的化境不懈攀登时所付出的创造心血和所达到的艺术高度。

相对于艺术歌曲创作来说,陆在易的合唱创作不但作品数量大、质量高、样式多,艺术成就也更为卓著。我甚至认为,新时期以来的中国大型合唱曲创作,论作品的思想性、艺术性、可听性的有机结合,论对合唱音乐创作的专注和“合唱情结”的执著,论探索合唱艺术规律、创造新形式和新手法方面的成就与贡献,除陆在易外不作第二人想。

陆在易对合唱艺术规律的认识,有一个由浅入深的过程。这个过程是在高

水平专业合唱团体长期创作和不懈探索中完成的。他善于挖掘合唱所蕴藏的美的可能和美的手段，来创造和体现合唱艺术的独有美质。它的合唱作品，特别是《雨后彩虹》、《在十八岁生日晚会上》、《行路难》和音乐抒情诗《蓝天、太阳与追求》、《中国，我可爱的母亲》之所以如此清雅别致、新意盎然，如此超凡脱俗、出类拔萃，当与他对合唱艺术规律的精深研究及丰富技术手段的熟练掌握有关，来自于对人声性能及其色彩调配技巧的透彻了解以及对祖国语言的长期而独到的透彻研究——在这里，使用“透彻”一词并不夸张。表现在他的合唱作品中，每个声部都有个性，唱起来非常舒服好听，同时又与其他声部及器乐部分结合成有机整体，以追求文学语言与音乐语言、形式与内容、声乐与器乐、艺术与技术尽可能完美的统一。仅此一端，就足以使陆在易站在新时期合唱创作的最高处。

陆在易是一个真正的完美主义者。他的创作态度一丝不苟，甘于寂寞潜心艺术，崇尚千锤百炼艺无止境。他的作品挥洒自如，浑然天成，好像是发自内心的自然流淌，殊不知陆在易却是一个“苦吟派”——为了寻找最理想的方案，他无情解剖自己，不断自我否定，即便是一次次推倒重来、一稿稿另起炉灶也在所不惜；哪怕是一首委约小歌，也绝不肯马虎敷衍，总要反复推敲、字斟句酌，不达到较高艺术水准决不出手。因此，他审视自己作品的严格程度近乎“自虐”。最典型的例子莫过于《我爱这土地》和《中国，我可爱的母亲》。前者作于 1999 年初，原计划写一首合唱小品，初稿完成后，经过 4 年多的苦苦思索和无数次脱胎换骨的修改，到 2003 年才最终定稿为 7 分多钟的艺术歌曲。后者初稿完成于 1991 年，其中两个乐章已经在当年“上海之春”公演并赢得同行和听众的高度赞誉，但作曲家不愿在打造精品之路上就此止步，又全身心投入到整整两年的精雕细刻之中，单单废弃的总谱足有厚厚一大摞，其艰苦卓绝之状可想而知，直到 1993 年陆在易才让这部“泣血”之作公开面世。

天道酬勤。陆在易的许多作品获得了诸如“金钟奖”等一系列重要奖项并为他在广大同行和听众中赢得了广泛声誉。但他对自己的作品并不满意，他曾多次真诚地表示，迄今为止他还没有写出真正令他完全满意的作品——这不仅仅是谦虚，更是出于艺术家的真诚和责任，出于对精英艺术和精品意识孜孜不倦的追求。

如今，陆在易已届花甲之年。对作曲家来说，这是一个成熟之年、丰收之年。作为老友故知，我衷心祝愿他体笔两健，量质双丰，为当代声乐创作奉献更多精品杰作。

（原载《人民音乐》2004 年第 11 期）

放眼百年　深情一瞥

——王安国《世纪的回眸》[①]序

一

安国,略长于我的良师益友也。我们都是新时期第一届硕士研究生,他在武汉音乐学院主攻现代和声,我在中国艺术研究院音乐研究所从事歌剧理论研究和批评。自打80年代初在天津音乐学院巴托克研讨会上相识之后,彼此间意气相投,交往渐多,一来二去便成了好友。后来他从湖南师大音乐系主任的位置上借调到中国艺术研究院音乐研究所当特约研究员,和我同在一个音乐理论研究室工作,彼此共事8年,各自住在音研所三楼简陋的办公室里,每日生活、工作在一起,朝夕相处,交谊日深。平素大家各忙各的,一到闲暇时光,兄弟间摆开龙门阵,上自天下大事,下至个人遭际,掏心掏肺,无话不谈;亦常有三五知己来访,便把几张办公桌一拼,沽得二斤老酒,买来几样熟菜,众人围坐一处,在杯盏交错之间交流最新信息,畅论乐人乐事,研讨热点问题,笑谈快意人生。每逢此时此刻,安国话语不多,但偶发一言,常能点到穴位,理清头绪,道出本质,令人有拨云见日之感。席间或有争论,但更多的是启发、会意、顿悟。日后一些引起争议的选题,每每产生于此。一到酒酣耳热之际,安国便一展身手,拿出熬汤绝技,笑眯眯地端出一锅美味佳羹来,不免引起一阵欢呼。饕餮们在大快朵颐、各奔东西之后,留下安国和我收拾杯盘狼藉残局,其乐融融。而今十数年过去,当年在研究所的快乐情景仍时时浮现心头,珍藏于一生最美好的记忆中。

安国与我,患难与共之志同道合者也。1987年,《当代中国》丛书音乐卷上马,我和安国被中国音协任命为编委和编辑部负责人,实际主持该书的编写工作。1988年底中国音协创办《中国音乐报》,安国与我一起担任该报副总编辑,实际主持报社的编采事务。这两件事,都是我把安国拉下水的。事实上果然应验了"上船容易下船难"的话——《中国音乐报》在创办一年之后,因众所周知的

① 王安国:《世纪的回眸——王安国音乐文集》,上海音乐学院出版社2005年版。

原因被迫停刊；而《当代中国》丛书音乐卷，从 1987 年开始编撰到 1997 年以《当代中国音乐》之名正式出版，断断续续历经 10 年之久。因是集体著作，其编撰工作之烦冗自不待言，还要协调上下左右的重重关系，应对书稿中各种不得不说而又不能直说的敏感问题，安国在处理这些难题上比我高明得多，常在笔法松紧、分寸张弛乃至一词之易中流露出高人一筹的表达技巧和学术智慧。更重要的是，在这期间，乐坛风云变幻之诡谲，惊涛骇浪之凶险，有许多皆与《当代中国》丛书音乐卷之编撰有关——我本人因在"回顾与反思"中发表的几篇"问题文章"而成为众矢之的；而他密切关注并为之撰写过大量研究文论的"新潮音乐"，一时也成为时论批评的焦点，安国被当作"新潮音乐"的得力鼓吹者之一，自然首当其冲，承受着巨大的精神压力。记得在 1990 年"音乐思想座谈会"上，素以温良恭俭让待人的安国在发言中从音乐思潮、音乐风格和作曲技法的历史发展角度，阐述了作为我国当代音乐创作风格流派多样化品种之一的"新潮音乐"，在改革开放的中国社会和文化土壤中产生、发展的客观必然性及其对拓展音乐表现手段的积极意义，对全盘否定"新潮音乐"、把艺术问题无限上纲为政治问题、将其视为"颠覆与反颠覆、渗透反渗透、和平演变与反和平演变"的判语作了有力的回应，最后说出如下一段话：

清理音乐思想、总结经验教训，开展理论争鸣要实事求是，充分说理。对近年来我国音乐创作情况的估价和一些重大理论问题的结论，要用历史唯物主义和辩证唯物主义眼光分析，要作科学而准确的表述，力戒片面、武断，更不要把艺术问题无限上纲。5 月 25 日《中国音乐报》和 6 月 8 日《音乐周报》同称"当前我国音乐创作存在着渗透与反渗透、颠覆与反颠覆、和平演变与反和平演变的性质的问题"，参加座谈会的又是一些德高望重的老同志和音协党组领导，更加重了这则报导的分量。是否可以冷静想想，这个结论的依据可靠吗？广大音协会员能同意吗？[①]

安国发言时我就坐在他旁边，深为他气息中少有的激动、态度的坚定和遣词用语的有理有利有节所感染。正是：漫漫长途知骏驽之力，谦谦君子发金石之声。

二

对当代音乐创作历史与现实的关注，特别是对于艺术音乐创作的关注、对活跃在当代乐坛上的重要作曲家及其新创作品的密切关注，贯穿了安国研究生涯

---

① 转引自中国音乐家协会编：《音乐思想座谈会简报》第 7 期（1990 年 6 月 29 日）。

的全过程。为此,他把大量心血倾注于创作研究和评论上,与许多作曲家、特定的音乐流派(例如"新潮音乐")、特定的音乐体裁(例如交响音乐)保持最密切的血肉联系并对之进行长期的跟踪研究,在掌握了大量总谱、音响及文字等翔实的第一手资料之后,20余年来发表了一系列很有影响的文论;时至今日,虽然他的工作重点已向基础音乐教育转移,但对当代音乐创作的关注热情丝毫未减,依然在不断奉献出分量厚重的研究和批评篇章。收进这本"文集"的诸多篇什,只不过是其中的一部分。今日重读这些忠实记录了他的学术研究历程、体现了他在这一领域主要成果的文论,为了解安国的研究兴趣、把握他的研究特点、评价他的学术成就提供了十分重要的文献依据。

作为安国的同行,我对他在"当代音乐创作研究"这一方向上的研究特点和成就非常感佩。就他的学术素养而言,无论是音乐技术功底还是文史哲修养,均在包括我在内的许多研究者之上。特别是他对西方古典派、浪漫派到各种现代主义作曲流派和技法的全面掌握和熟稔运用,使他不但具有了与作曲家平等沟通的专业语言和解析作品的应手工具,而且也大大提高了他的研究和批评活动的学术品位和公信力。在我印象中,他对中国作曲家及其作品的熟悉程度和理解之深,在我辈批评家中首屈一指;他亲自收集的当代各类音乐创作的音响资料、总谱资料和文字资料之丰富全面,简直可称为"中国当代音乐创作资料库",不但为国内任何一位当代批评家的个人收藏所远不能及,就连一些专业音乐院校的图书馆也未必能与之相提并论。与一般坐而论道的书斋式研究或隔靴搔痒式的泛泛而论不同,他的作品批评和创作研究总是与鲜活的创作实践保持着最密切的血肉联系,总是能够在第一时间掌握最新的创作动态、新鲜事物并对之作出即时反应,总是能够探入作品的深层结构,从花样翻新的记谱法中读出音乐展开的技法类型和特点,从鸣响着的复杂音响里领悟作品的意蕴、解读作曲家的创作追求,进而得出令人信服的价值判断。因此,他的作品评论和作曲家研究,总是站在当代音乐创作的最前沿,总是那样言之有物,持之有故,显得特别专业、中肯、厚实,而且字里行间始终跳动着一颗宽宏仁德之心。也正因为如此,他本人和他的批评活动在当代各个年龄层次的作曲家中有着很高的威信和可信度。

毫无疑问,安国不仅仅是一个出色的批评家,他还是一个具有深厚历史意识和宏阔视野的当代音乐史家。他对当代音乐创作现实态势的关注,常常与它的历史发展脉络相联系,表现为对其历时性发展过程及其经验的关注;他对新近出现的新作品和新现象的评论活动,常常上升到史学层面上进行纵向梳理和宏观思考,从中得出具有现实意义的结论,以有助于当代创作。我们从"文集"的"乐迹篇"、"乐人篇"、"乐评篇""乐记篇"中收录的数十篇文论中,就可从一斑中窥

见其全豹。例如,他的《从借鉴吸收到融汇化合》[①],其实是一部"中国当代作曲技术理论各学科建设与发展简史";《20 世纪中国交响音乐创作的发展》[②]和《1949 ~ 1989 年的中国合唱音乐创作》[③]这两篇论文,也可视为相应体裁的微型发展史。安国的这些成果,开创了当代音乐史中"音乐学科史"和"音乐创作门类史"研究的先河,为深化"当代音乐史"研究、推进"当代音乐研究"的学科建设起到了不可忽视的作用。

作为一个当代音乐史家,安国对 20 世纪中国音乐发展道路中的是是非非以及延绵数十年至今不绝的相关争论自然有其独到的理解和判断,收进了这本"文集"的一些代表性篇什就是他参与这场世纪性论战的产物。当然,由于个人秉性不同,在一般情况下安国从不与特定个人就某个论题展开刀光剑影的笔墨之争,而且他的行文风格也以轻柔缜密见长,然在大是大非问题上从不肯含糊苟且作壁上观,一旦出阵参战,必在和风细雨中蕴藏深厚内力,以他独特的方式和视角阐明自己的立场,给对方以无可辩驳的一击。请看他在《在历史与现实间抉择——对中西音乐文化关系的思考》中说的如下一段话:

> 从政策和思想倾向上来检讨,在音乐的"中西关系"问题上,有两种立场我认为不可取:(1)看不到不同民族的传统音乐文化所具有的平等价值,尤其是在我们浩如烟海的民族音乐文化正待深入发掘、系统整理和科学研究的过程中,对中国民族音乐文化的独特品性和优异之处缺乏认识,更谈不上系统地把握,仅以中国近代发展的并不充分的专业音乐体制与欧洲音乐进行单项比较,滋长"以洋为高"的心理,并戴着这副"有色眼镜"去框衡一切音乐实践。(2)看不到音乐传统是一条伴随社会生活演进而常变常新的河流,以传统音乐形态的固定标尺去衡量中国近现代和当代音乐作品,从萧友梅、刘天华、黄自、马思聪、冼星海等人的创作,到《梁祝》小提琴协奏曲,概被视作"欧化"的产物,就连代表我们国家形象的《义勇军进行曲》也未能幸免"民族化"的质疑。或对音乐交流中的风格流派、技术技巧问题过于敏感,非科学地限定交流的对象和内容,"脱离民族传统"、"崇洋媚外"、"拜倒在资产阶级脚下",一度成为廉价的批判武器。[④]

这两种在"中西关系"问题上"不可取"的立场,在我国近现代、当代音乐史

---

① 原载《黄钟》1991 年第 2、3 期,见本书《乐迹篇》。

② 原载《回首百年——20 世纪华人音乐经典论文集》,重庆出版社 1994 年版,见本书《乐迹篇》。

③ 原载《当代中国音乐》,北京:当代中国出版社 1997 年版,见本书《乐迹篇》。

④ 原载《黄钟》1991 年第 1 期,见本书《乐迹篇》。

上都是一种客观存在,两者都对20世纪中国音乐文化建设带来不同程度的危害。一些人只反对其中一种,力主另一种,未免偏于一端;安国左右开弓、两面出击,在学理上有唯物辩证法的坚实支撑,在事实上有诸多历史失误作注脚,其立论自然坚挺得不可摇撼。必须指出,千万不要以为这种不偏不倚态度是作者隐藏其理论倾向的技巧,实际上,21世纪之中国音乐要认真汲取上一世纪的经验教训获得更为健康的发展,就非要把自己的发展战略建立在既平等又开放的音乐发展观之上不可,就非要坚决反对上述两种"不可取"的立场不可;否则,我们就会漠视"世纪回眸"留给我们的思想遗产,成为新一代败家子。

这种"平等开放的音乐发展观"是安国观察20世纪中国音乐发展历史、规划其在新世纪未来路向的基本坐标。随着理论界关于20世纪中国音乐发展道路的论辩持续走热、一种基于"音乐价值相对论"的思潮对20世纪中国音乐发展历史持根本否定态度的理论立场益发显得明朗与执著,安国也旗帜鲜明地亮出了自己的观点。只不过他的理论视角与一般人有所不同——他并不从具体问题着眼进行就事论事的论辩,而是在理论与实践相互关系这个根本问题上入手,对这场争论作出了颠覆性的结论。他在《中西并存,互用互补——二十世纪中国音乐发展道路的回顾与反思》一文中指出:

> 在世纪之交的今天,音乐家们聚集在一起,回顾与检讨20世纪中国音乐发展历程的正确与失误,探究中国当代音乐的发展道路和方向,仅具有一种求真的理论意义。它既不能改写一百年来中国新音乐业已走过的历史,也不能改变当今中国音乐存在的表达方式,更不可能决定新世纪中国音乐未来的发展方向。因为创造音乐和消费音乐的是受到特定社会政治、经济形态制约的、包括广大音乐家在内的亿万民众。在由历史文化传统和现实经济、社会生活等诸多因素综合作用下形成的社会主流群体的审美选择和民众实际的审美需求,则是决定中国音乐未来走向的主导力量,而不是少数根据自己的职业习惯和立场去评说历史和现状,或依照自己的学识和意念去预测未来的音乐理论家。对此,包括我自己在内的音乐理论工作者似应有自知之明。这对摆正理论研讨的位置,保持和平、客观的心态,尊重历史、尊重现实、尊重同行的不同意见是有助益的。[①]

以我的视野所及,在众多参与讨论的理论家及其文本中,迄今为止尚无一人、一篇是从这一独特角度切入的,除了肯定这场论争在理论上的"求真意义"

---

① 原载《人民音乐》1999年第4期,见本书《乐迹篇》。

之外,指出它既不会改写20世纪的既定历史,更不能决定21世纪的未来走向,最终对音乐理论家发出了“应有自知之明”、“摆正位置”的告诫。尽管这一结论令向来自视甚高、企图以自己的理论主张影响乃至“指导”音乐实践并从根本上扭转当代音乐前进路向的理论家们十分难堪,但细细想来却颇有道理——20世纪中国音乐史是一种既定的存在,不会由于后人之主观臧否而减弱其固有的光芒;在大量优秀作品中所渗透着的、丰富多样的中西结合的表达方式,也早已凝结为亿万民众普遍而现实的审美意识,也绝不会由于某些理论家们的痛心疾首、登高一呼而突然醒悟,齐刷刷地调转头来,跟随他们朝着传统音乐原生态的理想天国疾奔而去。理论家对于未来路向的战略设计,只有与多元时代下亿万民众的审美需求相契合才有意义,才能化为他们的主动选择和自觉行动;也只有立足于“平等而开放的音乐发展观”来总结历史、展望未来,才能在世界多元文化格局中实现中华民族音乐艺术的腾飞之梦。

安国的这些批评思想和史学观念,朴质无华,扎实厚重,在平实中见出睿智;视角独特而又新意盎然,在谦和的语调中露出锋芒。这就使他当之无愧地成为当代音乐理论界在“音乐创作研究与评论”领域具有深远影响力的学者。

三

最近七八年来,安国的工作重心逐渐移向音乐教育,特别是中小学音乐教育。他以极大的热情和精力投入到这项关系到全民族未来的伟大事业中去。也正是由于他的激情投入,我和他之间几乎失去了往常的频繁联系和正常交往。我曾戏称:他在天上的时间比在地上的时间多。老实说,对此我原来是有颇多不解的,心想安国这么大的一个理论家,这样全身心投入于中小学音乐教育,是否值得?后来,我有幸两次参加教育部举行的9年制义务教育音乐课程标准审定会,审定的对象正是由安国主持制订的课程标准方案。通过这两次“课程标准审定会”,使我对安国这几年投身于中小学音乐教育的初衷及其辛勤劳作的成果有了进一步的了解和全新的认识。我发觉,在新世纪国际人才竞争的宏观背景下,中小学音乐教育改革是一项伟大的全民素质教育和人才建设的战略工程,利在当代,功在千秋,其重要性令人肃然起敬;而其中深藏着的大量牵涉到诸多人文学科领域的理论和实践命题,亟待课标制订者作出科学的具有前瞻性的回答,其肩负的跨越多学科的学术使命令人望而生畏。但这一点恰恰是课程标准制定能否建立在科学理论基础之上的关键环节。

令我感到特别高兴的是,安国开阔的学术视野、长期从事音乐教育的实际经验和他的深厚理论修养,对他主持课标制订有莫大助益。事实上,安国胜任愉快

地完成了这一光荣而艰巨的使命,他提交的课标以及在相关理论阐述中提出的一系列教育理念、创意和方法,获得了以于润洋为组长的审定专家组的高度评价。例如在《全日制义务教育音乐课程标准(实验修订稿)》中,将学校音乐课程的基本理念定位在以下 5 个方面:

1. 以音乐审美为核心,以兴趣爱好为动力
2. 面向全体学生,注重个性发展
3. 强调音乐实践,鼓励音乐创造
4. 突出音乐特点,重视学科综合
5. 弘扬民族音乐,理解多元文化

我要说,这 5 条课程基本理念,是以安国为组长的音乐课程标准研制组,在深刻分析我国中小学音乐教育的历史与现状、经验与教训,参照世界各国的先进经验,经过大量调查研究的基础上提出来的。既涵盖了普遍的教育规律,又突显出音乐教育的学科特点;既有坚实学理的科学支撑,又有强烈的现实针对性和可操作性。完全符合我国中小学音乐教育的实际。对于他关于基础音乐教育问题作出的分析和针砭、阐述的理论主张,以及具体课程标准的制订和实验教材的编写,我持无保留的拥护态度。

后来,安国又担任教育部人文社科研究基地、中央音乐学院音乐学研究所《我国学校音乐教育改革的理论与实践及发展对策研究》课题组责任人,全面主持了该课题的研究并亲自撰写了其中的三章(全书共七章)。我有幸在该课题最终成果以《从实践到决策——我国学校音乐教育的改革与发展》[①]之名行将由花城出版社正式出版前就读到了全部书稿。书稿对我国学校音乐教育的历史与现状以及学校音乐教育改革必然涉及的"音乐审美素质与其他素质之间的关系研究"、"以审美为核心的音乐教育改革"、"我国部分地区中小学生音乐学习状况、音乐教师素质状况及其影响因素的调查研究"、"我国学校音乐教育的发展对策"等重大理论和实践命题进行了全方位的、理论深度和调查实证兼而有之的研究,进而在指出音乐新课程建设及实验、推广中存在的不足和问题的基础上,提出促进我国学校音乐教育发展的六点建议。我以为,这是迄今为止我国音乐学者在学校音乐教育及其改革方面第一部具有历史深度、理论高度和强烈现实意义的科学著作,对当前的学校音乐教育改革实践有着无可争议的权威性、指导性和前瞻性。

经过这两次课标审定会,拜读了《从实践到决策》书稿和安国收在这本"文集"中几篇关于音乐教育的论文,以我对我国以及世界中小学音乐教育发展趋

---

① 《从实践到决策——我国学校音乐教育的改革与发展》,广州:花城出版社 2005 年 1 月版。

势的了解,使我对他这几年来在基础音乐教育工作上所作出的巨大成就深感佩服并充满敬意。我由衷地认为,无论是安国在其学术生涯的中后期选择了基础音乐教育,还是我国基础音乐教育在面临世纪性挑战和机遇的重大关口选择了安国,都是一种历史的幸运、现实的幸运和未来的幸运。安国宏阔的文化胸怀、平等开放的音乐发展观、广博的学识和扎实的作曲理论功底、高超的组织领导才能、严谨细致的工作作风、从善如流的谦逊态度和他的全部人生经历,好像是专门为他从事这样一项伟大人才工程所准备的一样,并且顺理成章地把他推到了我国学校音乐教育改革的牵头人的位置上。很难想象,若将这一关乎中华民族千秋万代前途和命运的历史使命交到持另一种封闭文化观念和理论立场的人手里,我国的基础音乐教育将会是什么样子!

无论中国新音乐的历史,还是中国新式音乐教育的历史,都已历经百年。站在世纪交汇点上,放眼百年沧桑路,全在深情一瞥中。安国为这本"文集"取名曰"世纪的回眸",文题甚切,创意亦深。作为安国的老友,我为他的学术成就和事业成功感到无比高兴。乘这本"文集"出版之机,写一写我们共同走过的一段学术道路、共同经历的那番风风雨雨,写一写我对他的了解和敬佩,录下一段值得回忆的回忆,也表达一个不算奢侈的愿望:

为了"当代音乐创作研究与评论"的更大发展;

为了我国学校音乐教育改革这一伟大事业的美好未来;

恭祝老友安国——

善自珍重,继续在这两个领域双翼齐飞,取得更大辉煌!

于颠覆处重构　在自况中反思
——郭文景《诗人李白》中的歌剧美学解读

郭文景的歌剧新作《诗人李白》继2007年7月7日在美国丹佛市中央城市歌剧院举行世界首演之后,又于当年10月9日和15日分别在京沪两地举行了国内演出。对此,国内外乐评界众说纷纭:纽约大都会歌剧院《歌剧新闻》称这部歌剧是一部"具有东方冥想式的歌剧佳作",国内甚至有媒体断言它"完全有可能成为歌剧世界的经典巨作";当然,也有人批评它"既不是李白,也不是歌剧"。郭文景本人也就此剧的创作初衷公开发表了自己的看法。这些相异甚至相左的意见,都在不同层次上引起我对中国当代原创歌剧一些基本美学命题的思考。从这个意义上说,对《诗人李白》的歌剧美学做一番解读,看来是必要的。

音乐语言:适度"新潮"与有限回归

郭文景是80年代崛起的"新潮音乐"代表性作曲家之一,其音乐观念、语言、技法素以激进闻名。从整体上看,《诗人李白》当然也是一部探索性作品,尽管与作曲家此前的先锋理念比较起来,他的音乐语言在"新潮"基础上出现了某些回归的迹象,但仍大异于传统意义上的严肃歌剧,因此其音乐语言的特征是对"新潮"手法的适度运用、传统手法的有限回归及其两者的巧妙结合。

首先我们注意到,作曲家将他的歌剧音乐语言建立在基本守调的基础之上而并未采用自由无调性、十二音序列等现代作曲技术,但通过频繁转调、多调重叠等手法造成调游移和调模糊,从而创造出一种既不同于传统歌剧、又不同于先锋派歌剧的音乐语境,给观众的听觉体验是新鲜而又独特的,但其整体音响并无先锋派音乐常有的怪异刺耳之感。

作曲家并没有为歌剧人物设计性格化的音乐主题并通过这些特定主题的戏剧性贯穿与发展来塑造音乐形象。依我看来,全剧音乐材料的核心因素似乎有两个:

其一是在序曲开头由木管乐器奏出的一个短小音型,并通过用音增减、音程扩缩、时值拉宽、模进、反向、倒影等手法,衍化出各种形态的变体:

谱例 1



这个短小音型，给人的听觉效果是阴森、诡异、飘忽不定，甚至略带可怖，有郭文景作品常见的鬼魅之气。终场李白“痴心报国”整个唱段都由这个音型及各种变体演化而成。

其二是序曲中由女声合唱声部最先呈现的一个同音反复音型：

谱例 2



这个短小音型则带有某种急急巴巴的“口吃”特点。其实，它的原型可能来自于酒的声部，与第一间奏曲最后京剧式大笑也有某种内在联系；通过旋律性加花等手法的处理，衍化出各种形态的变体。而从它的表情意义看，显然寄寓着作曲家戏谑、揶揄和嘲讽意味。

我认为，这两个音型以及其中所蕴含的阴森、谐谑意味，不仅成为序曲敷演成篇的基本材料，且将它们贯穿发展于全剧，担负着类似主导动机的功能；不仅使全剧音乐因此而获得了统一性，更重要的是构成了此剧的两个核心意象，反映出作曲家对此剧的审美态度。而郭文景运用音乐材料的极为经济简约和变化万千的发展手法，在这里得到了典型体现。

从音乐戏剧性展开的方式看，作曲家显然摒弃了中国歌剧观众习闻常见的宣叙—咏叹交替出现的编号体结构，而将交响乐队与人物歌唱严密而精巧地组织在一个行云流水般自由灵动的音响行程之中，器乐与声乐、独唱与重唱、独唱与合唱或主或次、时隐时现，出没往来并无定则，全看戏剧及情感表现的需要；作曲家对于各种歌剧音乐形式的娴熟运用及其平滑组接与叠合的高度技巧，在这里得到了渐臻化境的体现。从这一点看，《诗人李白》更接近于瓦格纳乐剧的“无终旋律”结构。但两者也有明显不同——郭文景并没有像后期瓦格纳那样全然摒弃歌唱性旋律，在确保音乐之戏剧流程和情感流程顺畅发展的同时，不但依然坚持以声乐为主，一旦人物情感表现确有必要，作曲家甚至并不拒绝古典歌剧中的分曲概念及封闭性的短小结构，为此给我们奉献出一段又一段歌唱性旋律来：

谱例 3



这个片断优美动听，结构完整，除木管声部偶尔出现阴森主题的简化变体之外，从声乐到乐队全部都在单一调性上运行，整体和声音响极为纯净。与此类似的唱段还有第二场李白“青天有月来几时”及“梦里相随”（在这个唱段中，我们能够听到中国传统器乐曲的亲切音调）、第三场李白与女声合唱“云想衣裳花想容”以及以同一首诗、昆曲音调、戏曲唱法演唱、曲笛伴奏、乐队长音衬底的诗的唱段。

对中国风格、东方神韵的现代体认和多样化表现历来是新潮作曲家的共同追求。郭文景在这部歌剧中继续向这个目标探索前行。人们将它在这方面的成就过多地归结到使用戏曲演员及中国竹笛、坚持以汉语演唱等外在形式方面显然是不够的，与中国传统文化血脉深层次接通和多样性呈现才是它的本质方面；而其音乐语言的适度“新潮”与有限回归，除了强化中国元素之外，它的基本着眼点还是放在凿通与观众交流的渠道以寻求更多理解上面，而不再像已往那样我行我素地无视听众的存在。应该说，这是一个积极的创作取向。

歌剧范式：显性解构与隐性重构

《诗人李白》招致质疑最多的，恐怕还是在歌剧范式方面——许多论者依据歌剧艺术的常规概念，批评它解构了歌剧的情节、人物、戏剧冲突等一系列基本要素。

的确，郭文景解构了人物和人物关系。表面看来，舞台上出现的李白、酒、月、诗共四个角色，实际上，只有李白是现实中人并贯穿始终，而酒、月、诗俱是拟人化角色且在剧中招之即来、挥之即去。因此，它的人物关系是奇异的、虚实结合的和一反常规的，并未构成一个现实的、建立在性格或利益冲突基础之上的戏剧人物关系网。

郭文景也解构了情节。除了序曲和两个间奏曲之外，全剧共五场，第一场与酒、第二场与月、第三场与诗、第四场审判、第五场（终场）赴死，直呈李白人生的

五种状态;它们彼此独立、相互并置,明显带有意识流所独具的跳跃性特点,之间不存在连贯发展的逻辑性和有机性,当然也不可能具有情节本身所应有的丰富性、曲折性和生动性。

郭文景也解构了冲突。不是说此剧没有冲突,但这种冲突更多属于内省式的,是主人公心理冲突或往日记忆断片的外化形式,且由于这些冲突多未附着在坚实的情节之上,当然也不能期望传统歌剧美学所珍视的戏剧冲突在情节流程中如影随形般地展开,更不可能有所谓戏剧矛盾与冲突的呈示→蓄势→发展→高潮→解决的有序流动过程以及由这个过程所承载的戏剧性张力;而这种戏剧性张力,正是舞台戏剧作品之无穷艺术魅力的主要来源。

但我并不准备从这个角度来责备郭文景。因为郭文景在解构所有外在的显性传统歌剧范式的同时,也企图重新构建另一种歌剧美学——一种内化人物观和隐性冲突观。

他的歌剧人物名为四个,实际上只有李白一人,所谓酒、月、诗,不过是李白晚年流放途中回首往事、陷入冥想时种种思绪的外化形式:第一场与酒的场面,实际上是李白在灵魂深处对自己诗酒人生价值的自我拷问和无情解剖;第二场与月的场面,实际上是李白对自己往日浪漫情怀的温馨追忆和回味;第三场与诗的场面,实际上是李白对当年人生辉煌顶点的一种自我炫耀式的张扬与展示;第四场审判场面,则是李白对自己最终获罪及何以获罪那一幕之最为痛彻心扉的不堪回首和不能不回首;而终场场面,则是李白对自己人生结局之悲剧性收场及寻求解脱方案的一个主观选择。很显然,歌剧所呈现的这种人物和人物关系,是非现实的,纯心理的,因此是内化的。

为这种内化的人物和人物关系所决定,郭文景当然不可能将自己对于戏剧冲突的理解与表现建立在传统歌剧美学的基点之上,也必然用一种随着人物意识流中的价值观冲突、性格构成中的狂放与猥琐及清高与世俗的冲突、人生历程中的辉煌与黑暗及入世与出世的冲突等一系列主人公的心理冲突、性格冲突来构建他的戏剧冲突观。很显然,歌剧所呈现的这种戏剧冲突观,与人们习闻常见的、由不同人物之间因性格或利益冲突而引发并通过外在戏剧行动表现出来的惯常形式迥然不同,同样也是非现实的,纯心理的,是主人公灵魂深处自我矛盾和冲突的外显形式,因此是一种心理戏剧性,它在本质上是隐性的。

从这个角度看,郭文景用他的音乐将歌剧主人公命运中的巨大落差和强烈的心理戏剧性表现得如此错落有致、跌宕起伏,令人赞叹。试看,从鬼气弥漫、无情调笑而又蕴含着巨大内省式批判力量的第一场到充满浪漫情调和柔情蜜意的第二场,从诗意纵横恣肆、色彩富丽堂皇的第三场到阴森严酷得令人窒息的第四场,再到宁静寂寥、从容赴死的终场场面,其间大块面的鲜明对比是饱含着心理

戏剧性意味的。

从细部解构考察,作曲家对于心理戏剧性的表现,最出色的理应首推李白与酒对话的第一场。在这里,主人公两种价值观之间的心理对峙,以及相互绞杀中攻防进退、撕咬肉搏间的微妙转换,尽在生动、细腻、有力的音乐陈述中得到入木三分的刻画。相比之下,第二场的心理描写显得停滞而凝结,本身缺少必要的变化和对比;第三场则过多地满足于外在浮华场景的单一描写和昂扬狂放激情的肆意渲染,反而淡化了心理层次的丰富性及其戏剧性强度;第四场又让大量对白这一非音乐化手段充斥整个场面,声乐完全退出舞台,而交响乐队则沦为色彩性和气氛性的渲染与衬托,非但因表现手法贫弱而导致艺术感染力下降,更与全剧整体风格显得极不协调。至于序曲和两个间奏曲,基本都是纯音乐铺陈,即便用心理戏剧性标准来衡量,它们的戏剧内涵也相对较弱;特别是第一间奏曲,实际是一首独立的交响合唱,尽管写得酣畅淋漓、动人心魄,但在本剧中也只具有色彩对比和结构过渡的功能。

郭文景解构传统并尝试建构新范式的努力,应该得到尊重;但从《诗人李白》的实际形态看,成就要肯定,问题也不少。最主要的问题是对歌剧艺术的美学理解出现了偏差。瓦格纳关于歌剧是"用音乐展开的戏剧"这句名言尽人皆知。人们可以对歌剧有种种不同的解释和追求,但不能从根本上颠覆瓦格纳对歌剧的权威定义。音乐戏剧性的真正精义不仅仅表现在大块面的色彩对比和力度对比上,更重要的是,每一块面细部结构的所有音乐展开都承载着人物的戏剧情感和戏剧行动,都承载着由这些情感和行动之间的扭结、碰撞、冲突及其连贯发展所产生的戏剧性对比。诚然,歌剧音乐的戏剧性对比是以音乐性对比为前提的,但音乐性对比并不必然具有戏剧性对比的品格。从这个角度看,郭文景所建构的歌剧范式注重音乐性对比而忽略音乐的戏剧性对比,强调交响思维而忽略歌剧思维。因此,设若《诗人李白》以清唱剧而不是歌剧体裁出现,歌剧同行和观众恐怕就不会提出那么多质疑。

诗仙形象:神话颠覆与人性重建

李白其人,在绝大多数中国人心目中是一个诗仙形象。何曾想,我们自小读到的,主要是那些脍炙人口、世代相传、被称为唐诗经典的篇什,而另一些作品,则被历史记忆人为地遗忘了。如此久而久之,李白的形象渐渐上升为"偶像"——不仅是我国唐代诗歌和浪漫主义文学传统的偶像,而且还是中华知识分子自由人格的偶像。基于这样的理解,人们对《诗人李白》具有怎样的期待自是不言而喻。

郭文景用他的作品颠覆了这尊偶像。在他笔下，李白是一个经历坎坷、性格复杂、内心世界充满矛盾的生命活体——不再仅仅是风流倜傥、超凡脱俗、仙风道骨、斗酒百篇的天才诗仙，也不再仅仅是桀骜不驯、清高狂傲、粪土当年万户侯的自由战士，同时也是一个心无定力、以诗开路、游走宫廷、巴结权贵、迷醉功名、得意忘形、失意潦倒的寻常文人。

歌剧对李白人性弱点的解剖，率直而无情，有时甚至十分残酷。最典型的是第一场李白与酒“以诗换酒”的场面：酒否定了李白吟出的所有名句，只要歌功颂德作品；李白称这样的诗做不来，酒当场拿出李白旧作“有诗为证”，将李白假清高外衣剥得精光。之后，作曲家随即安排了一段精彩绝伦的二重唱，将两人不同心态和情态揭示得惟妙惟肖：

谱例 4

（夸张地模仿李白）

酒：羞 煞 我 也！ 痛 煞 我 也！ 啊！ 啊！

李白：气 煞 我 也！ 愧 煞 我 也！ 啊！ 啊！

酒：啊 啊 啊 羞 煞 我 也！ 啊 啊 啊 痛 煞 我 也！ 我 也！ 羞 煞 我 也！ 痛 煞

李白：气 煞 我 也！ 啊！ 愧 煞 我 也！ 啊！ 气 煞 我 也！ 愧 煞 我 也！

酒：我 也！ 我 也！ 羞 煞 我 也！ 痛 煞 我 也！ 痛 煞 我 也！

李白：气 煞 我 也！ 愧 煞 我 也！ 气 煞 我 愧 煞 我 也！

而两人关于“太上皇是吾友”的争辩，则以白描手法和戏谑态度，将李白攀龙附凤的浮华当年及惨遭流放的严酷现实残忍地并置在一起，直令观众有惨不忍睹之慨；而李白对此所作的辩解，竟是如此地自相矛盾和软弱无力，又让我们对歌剧主人公的无奈和愧悔感同身受且由衷为之扼腕叹息。

当然，郭文景并没有抹杀李白的诗歌天才、浪漫情怀和人格光亮；相反地，他在剧中对此作了极富艺术感染力的表现——李白与月对话中神话般的瑰丽色彩和柔蜜想象，第一间奏曲以交响合唱形式表现出来的恢弘雄浑、一泻千里的磅礴气势，第三场宫廷赋诗时的富丽堂皇和狂狷慷慨之气，第四场在皇权威严逼问下一个柔弱灵魂的微弱申辩与呐喊，终场场面李白赴死时的醒悟、无欲无求、宁静、

坦然与无奈，无论是借景抒情还是状物写人，都浸透了作曲家对其笔下主人公往日辉煌的激赏与同情，尽管其中也暗含着一颗深切悲悯之心。

正是在这些立体化而非平面化的、多重色彩、多种样态的艺术表现中，蕴含着作曲家对人性丰富性和复杂性的深刻思考，体现出现实主义的巨大艺术魅力。

对歌剧中所重建的主人公形象，大多数人表示不解、惶惑乃至愤怒，于情虽可通，于理却不达。只要征诸历史便可知道，歌剧所表现的这些相互矛盾的性格特征，竟是如此奇妙而又活生生地统一在李白的人生历程和诗歌创作中。郭文景即便不用“在 13 亿人心目中有 13 亿李白”这样的话为自己辩护，也能从历史真相和从现实主义创作原则中找到何以这样写李白的足够根据。我想说的是，唯其真实才丰富，唯其丰富才真实；唯其真实而丰富才远离矫情和伪饰，才感人，才有震撼力，才是感人而有力的艺术。

百味人生：跨时自况与现实反思

《诗人李白》虽是一部委约作品，但这种委约之能够被双方接受且最终以这样一种方式呈现出来，当与包括作曲家在内的主创人员的当下生存状态和主观诉求有关。

李白生活的那个时代，正是大唐王朝由盛而衰的转折点，也是一个社会危机四伏、人心浮动、各色人等竞相登台各逞其技的时代。李白作为其中的佼佼者和弄潮儿，在经历了命运数度沉浮、灵魂几番挣扎、诗才灵光一闪之后，这个才华盖世的浪漫谪仙却因追逐功名而奔走豪门并为此付出惨痛代价，最终从宫廷宠儿陡然跌落为皇家弃儿，为时人和后世上演了一出伟大诗人的性格悲剧，其百味人生至今依然令我们唏嘘不已、嗟叹无尽。李白的人格虽有缺陷，其诗作也瑕瑜互见，但其中光辉篇章毕竟给中华文明史留下了灿烂不朽的一页。

李白诗酒人生及其悲剧具有跨越时空的永恒意义——它不仅仅属于李白，也不仅仅属于唐代，中国历代不少文人均有相似的命运。因此，郭文景对李白灵魂所作的深刻剖析和无情追问，是否带有某种跨时自况和现实反思的意味呢？联系作曲家当下的音乐创作、生存状态以及在《人民音乐》和《福建艺术》上展开的关于“第五代作曲家”的争论，我看产生这样的联想、发出这样的诘问决非空穴来风。

当然，这种跨时自况和现实反思绝不应该只局限于郭文景个人。在犬儒主义盛行的当代文坛，一些作家艺术家理论家的才华虽远逊于李白，但追名逐利之心、献媚邀宠之态却更胜一筹，于是乃有种种怪情状之层出不穷。在此等形势下，从李白命运与悲剧中获得警示，对自身的创作状况和生存状况做一番李白式

的自察、自问、自嘲、自省和自我解剖，进而调整自己的人生和艺术坐标，重建当代知识分子的刚性人格，很有必要且正当其时。

出路何在？歌剧中的李白最终追月自沉，用遁世和逃避式的解脱来回应命运的嘲弄。对此，郭文景以一句“那是水中月”作了否定性结论。这是全剧画龙点睛的一笔，说明郭文景在现实反思中持积极进取的人生态度并对未来报有信心。

正因为如此，我们对郭文景和他的歌剧创作也满怀期待。

（原载《人民音乐》2008 年第 5 期）

以厚积薄发叩开创新之门
——评于润洋的现代西方音乐美学研究

在我国西方音乐美学和西方音乐史这两个研究领域,于润洋先生是一个学养深厚、德高望重、成果卓著的旗帜性学者。早年就读于中央音乐学院作曲系,后来又到波兰随著名音乐美学家索菲亚·丽萨研习音乐美学,其音乐本体基本功、文史哲基本功、外语基本功全面而扎实,视野开阔,思维缜密,学风严谨,通晓历史唯物主义理论和辩证哲学,熟知西方诸多哲学和美学流派的学说和方法。新时期以来,他将音乐美学研究的主要精力集中在西方音乐美学思潮、学派和方法的推介和研究方面,硕果累累且多有发明,提出了许多学术创见而独树一帜,并形成自身特色鲜明的研究风格,对这一学科的基础理论建设做出了重要贡献。

有容乃大:以宏阔视野环顾欧西
——于润洋西方音乐美学研究的对象世界

只要对于润洋现代西方音乐哲学的研究历程做一番简单回顾便可发现,他的研究对象由点到面、逐渐拓展,最终形成恢弘规模,从而构建起自身宏富的对象世界。

在改革开放初期的1981年,于润洋发表《对一种自律论音乐美学的剖析——评汉斯利克的〈论音乐的美〉》[①]一文,伴随汉斯立克这本小册子在我国的首次出版发行,开始其形式—自律论美学的推介和评析活动,并成为其西方音乐哲学研究历程的起点。

1980年,于润洋翻译出版了卓菲娅·丽萨的音乐美学著作《论音乐的特殊

① 于润洋:《对一种自律论音乐美学的剖析——评汉斯利克的〈论音乐的美〉》,《音乐研究》1981年第4期。

性》[①],14 年之后又翻译出版了卓菲娅·丽萨的论文集《音乐美学新稿》[②],为于润洋及其他中国学者的卓菲娅·丽萨音乐美学研究奠定了坚实的文献基础;其间,于润洋发表《怀念卓越的波兰音乐学家卓菲娅·丽萨》[③]一文,对乃师音乐美学思想作了初步评介,此后的《关于音乐的特性问题》[④]则是基于丽萨美学思想、对音乐艺术规律展开独立研究,并进一步阐释和发挥了丽萨的思想。

1985 年,于润洋发表《语义符号理论与现代音乐美学》[⑤]一文,其研究对象开始拓展到语义符号理论;1999 年,于润洋又发表《苏姗·朗格艺术符号理论中的音乐哲学问题》[⑥]一文,将这个学派的研究推向深化。

1988 年,于润洋发表《罗曼·茵加尔顿现象学音乐美学评述》[⑦],开始步入现象学研究领域;1997 年,于润洋连续发表《阿尔弗莱德·舒茨的音乐现象学观念》[⑧]及《杜夫海纳审美现象学中的音乐哲学问题》[⑨]两文,使这一学派的研究更趋完整和深入。

1991 年,于润洋发表《释义学与现代音乐美学》[⑩],将其研究视野投向释义学领域,为其宏阔的对象世界增添了一个新成员。

1994 年,于润洋发表了《对一种社会学学派音乐哲学的考察——阿多诺〈新音乐哲学〉一书的解读与评论》[⑪]一文,把在现代西方音乐哲学史上具有崇高地位的阿多诺及其音乐社会学权威著作《新音乐哲学》介绍给中国音乐学界;次年,于润洋发表《"浮瓶信息"引发的思索》[⑫],援引阿多诺在《新音乐哲学》中关于"浮瓶信息"的比喻,对我国"新潮音乐"创作中存在的诸多问题发出发人深省的警告——这是他运用现代西方音乐哲学研究成果观察、评论中国音乐创作实践的学术范例。

从 1980 年到 1999 年,于润洋对现代西方音乐哲学所有重要流派及其代表人物和学说所进行的个案研究,持续了整整 20 年之久,结果是:个案越积越多,

---

① 卓菲娅·丽萨:《论音乐的特殊性》,于润洋译,上海文艺出版社 1980 年版。

② 卓菲娅·丽萨:《音乐美学新稿》,于润洋译,北京:人民音乐出版社 1994 年版。

③ 于润洋:《怀念卓越的波兰音乐学家卓菲娅·丽萨》,《人民音乐》1982 年第 3 期。

④ 于润洋:《关于音乐的特性问题》,《东南大学学报》(哲学社会科学版)2001 年第 1 期。

⑤ 于润洋:《语义符号理论与现代音乐美学》,《音乐研究》1985 年第 3 期。

⑥ 于润洋:《苏姗·朗格艺术符号理论中的音乐哲学问题》,《中央音乐学院学报》1999 年第 1 期。

⑦ 于润洋:《罗曼·茵加尔顿现象学音乐美学评述》,《中央音乐学院学报》1988 年第 1 期。

⑧ 于润洋:《阿尔弗莱德·舒茨的音乐现象学观念》,《中央音乐学院学报》1997 年第 1 期。

⑨ 于润洋:《杜夫海纳审美现象学中的音乐哲学问题》,《音乐研究》1997 年第 1—2 期连载。

⑩ 于润洋:《释义学与现代音乐美学》,《中央音乐学院学报》1991 年第 1 期。

⑪ 于润洋:《对一种社会学学派音乐哲学的考察——阿多诺〈新音乐哲学〉一书的解读与评论》,《中国音乐学》1994 年第 1、2 期连载。

⑫ 于润洋:《"浮瓶信息"引发的思索》,《人民音乐》1995 年第 6 期。

雪球越滚越大,一个又一个独具特色的小宇宙终于构成了气象万千的大世界。

但于润洋并未就此止步——2000 年出版的《现代西方音乐哲学导论》①一书,便在上述成果的基础上将他的现代西方音乐哲学研究推向了一个崭新的境界。

总揽其成的整合性研究和系统化研究是这部学术专著的最大特点。我们看到,作者对自己此前研究各派学说的成果又重新进行了梳理、归纳、修订和补充性研究,某些评介和阐述更趋完善,从而使之系统化;同时,为弥补对象世界的某些缺失,又增写了作者此前未曾涉猎的“关于音乐哲学中的心理学倾向”一章,并在“音乐哲学中运用马克思主义原理的尝试”一章中增写了对苏联学者克列姆辽夫相关研究的评介和研究,从而实现了对象世界的相对完整和齐全,也使本书的内容囊括了论题的全部外延。因此,综观本书,与某些将此前研究成果简单地结集出版根本不同,而是将此前单个学派的逐一研究经过长期的潜心研究、融会贯通和消化整合,并在真正意义上实现了整体性跨越,使之构筑起一个偌大的对象世界。因此完全可以说,《现代西方音乐哲学导论》是中国学者用数十年厚积薄发、20 年研究心血凝结而成的一部关于现代西方音乐哲学整体性史论研究的百科全书式著作。

问题在于,在西方现代音乐哲学思潮中,其中每一学派都是一个庞大的、甚至是有些庞杂的理论体系,其自身都有纵横交错的历史渊源、复杂的发展流变过程、独特的概念系统和经典的哲学论说,各有代表性学者、代表性论著,对于我国音乐美学研究者来说,它本身就是一个纷繁复杂、气象万千的“小宇宙”;而要真正厘清其来龙去脉、吃透其哲学精髓、辨析其理论得失,若无深厚哲学功底,则断断不可为也。何况,要让自己的对象世界囊括西方现代音乐哲学中有重要影响的主要流派,并对它们逐一进行清晰的梳理、精彩的论说和科学的评价,其中关隘不可胜数,困难可想而知。

于润洋出类拔萃之处在于,他不但将上述主要学派都纳入自己的美学视野,而且结合音乐艺术的特殊规律,分别对之进行了历史的、哲学的、社会学的准确评介和深入分析,并将常人难以想象、一般学者无力承当的学术任务完成得如此出色,显示出作者诸多深厚学养和个人能力,而有容乃大、视野开阔、涉猎宏富乃是其中重要一条。

---

① 于润洋:《现代西方音乐哲学导论》,长沙:湖南教育出版社 2000 年 1 月版。

时代特征：以多元胸襟解读百家
——于润洋西方音乐美学思潮研究特点之一

从新中国成立到“文革”，我国思想文化界基本上处于“一元笼统”的时代——1956年毛泽东提出“百花齐放，百家争鸣”，终因阶级斗争思维甚嚣尘上而从未得到认真的贯彻与执行，在实际上变成了一纸空文；到了“文革”时期，“四人帮”一伙更是将“双百方针”明白无误地解读为“实际上是无产阶级与资产阶级两家”，使得中国思想文化界重新倒退到中古时代“罢黜百家，独尊儒术”的一元语境中去，其封建文化专制主义特征及后果甚至比中古时代更为显豁而残酷。

改革开放为新时期我国思想文化界之走向多元语境扫清了障碍，开辟了道路。正是在这样的时代背景下，于润洋得风气之先，在如何对待西方现代音乐哲学和美学理论与方法这个根本问题上，体现出当代先进知识分子最可宝贵的时代品格——视野开阔、胸襟博大，以多元视角解读百家之说，细分缕析，臧否得失，博采其长，纵论其短；举凡在人类思想史上具有较高学术价值和借鉴意义的美学学派和方法论体系，都能揽入自己的文化胸怀，予以哲学的和方法论的烛照。

问题在于，不同学者对于多元时代的多元文化和多元学说的认知态度并不一致。对于西方现代哲学思潮，承认其哲学立场和美学视角的多元性不难做到，但要真正尊重、理解、把握这种多元性，则大不易也。因为，其中横亘着“一元探幽”和“多元审视”这两个极为重要的关隘，要求研究者必须在研究实践中实现对它们的整体性跨越：

首先是“一元探幽”——现代西方音乐哲学的每个学派都是一个完满自足的一元，都有自己特定的哲学基础、理论架构、概念体系和个性化的表述方式，对于他者来说，是一个陌生而又幽深的哲学秘境；研究者只有深入到这个特定一元的深层结构之中，首先从对象所持的理论视角和哲学立场出发，将自己置身于对象所创设的学术语境中来思考问题，才有可能真正读懂、弄通对象，透过纷繁复杂的理论阐述准确把握其主要理论倾向和美学真谛，在它的独特的发展变化流程中了解其哲学背景与本原，才能使自己对对象的研究步入精深的境界；否则，若以自身原有的哲学立场、知识背景和思维模式对对象进行解读，极易陷入先入为主的想当然，造成研究者一元与对象一元的文化错位，种种主观片面性或有意无意地误读与曲解便不能有效避免。

其次是"多元审视"——即在"一元探幽"的前提下,研究者必须从某一学说的理论视角和哲学立场以及对象所创设的学术语境中跳脱而出,站在更为超拔的高度、以更为冷静客观的目光,将对象置于现代西方哲学多元背景和中国当代背景这样的双重文化语境中加以观察,才能用科学头脑和分析态度来审视对象而不被对象的一家之说所限,才能在这种学说与其他学说的联系和比较中揭示其历史渊源、发现其学术创见、指出其理论局限。

"一元探幽"与"多元审视",互为因果、相辅相成,是多元语境下从事现代西方音乐哲学研究所必备的两个关键。这与民族音乐学中所谓"局内人"和"局外人"、"主位"和"客位"的理论与方法既有类似之处,也有相异之点。

类似之处是:只有深入到某一学说的内部结构中去,在它所设定的特殊对象世界和学术语境、用它特有的概念体系和表述传统、以它为自身规定的评价标准去解读其文本、体味其真意,才能成为这一学说的"局内人",才能真正从"主位"立场出发,以全面理解它的理论和方法并准确把握其理论精髓;也只有从这一学说中跳脱而出,以"局外人"的身份和眼光对之作"客位"的审视,才能真正发现它的独特价值。

相异之点是:民族音乐学中的"局外人",研究者在文化归属感上仍有自己的一元,其"客位"立场和视角多与研究对象的一元处于平行位置;而这里所说的"多元审视",则是研究者超越个人文化归属,站在西方音乐哲学的广阔界面上,用多元的理性目光对对象进行哲学审视,在与其他诸种学派、多元理论之纵横捭阖的广泛比较及普遍联系中凸显它的理论闪光点,并为它在西方音乐哲学史上的贡献与局限做出准确的学术定位。

于润洋的现代西方音乐哲学研究,模范地实现了"一元探幽"与"多元审视"这两种文化态度的有机融合,并在其中体现出他的多元胸襟。

试以语义符号理论的评介和研究为例说明之。

于润洋对这一理论的一元探幽,首先是从它的核心概念"符号"着手的。因为,只有将这个核心概念的内涵与外延厘清,真切了解作者在什么意义上使用这个概念,才能把握住构筑这一理论大厦的基础材料,也是步入这一大厦内部结构的第一级台阶。于润洋认为,对苏珊·朗格及其导师卡西尔人类文化哲学中的"符号"概念,理应翻译成"象征"才更为妥切,也更符合创用者的本意;鉴于我国理论界已经约定俗成,故暂以"符号"称之。这个重要提示,把中国学者带进"符号"概念及情感符号理论的特定语境中,在我们第一次踏上这个陌生的哲学领地时,足以避免因对"符号"的习惯性理解而可能步入的歧路。

然后,于润洋从符号→符号的种类→语言符号(推理性符号)→艺术符号(表象性符号)→音乐作为一种最纯粹的艺术符号系统(表现性符号)等一系列

逻辑环节，将我们一步步地导入情感符号理论的深层结构之中，对音乐是表达人类情感最直接最适宜的符号系统、音乐形式与人类情感生活动态形式之间的“同构”性、“生命”概念与人类情感、“生命的形式”“生命的结构”正是艺术作品中表现的情感形式与情感结构、音乐中的节奏是最富动力性的要素、音乐律动与人类情感生命律动紧紧扣在一起使音乐成为人类情感生活的符号性表现等一系列重要结论有了较为准确的理解。接着，于润洋指出，朗格特别强调音乐形式的抽象品格，认为音乐形式是一种“表现性形式”，因此既是抽象之物，又有自己的内容；但朗格极少使用“内容”概念，而代之以“意味”和“意义”，实为艺术中的情感。她力主内容与形式两者的辩证统一；为此，朗格十分欣赏贝尔创用的“有意味的形式”这句名言并将它改造为“有生命意味的形式”。

在于润洋先生这种步步导引之下，经过这一番哲学巡礼之后，我们终于触摸到了情感符号理论搏动着的生命脉冲。

但于润洋对这一理论的评介并未就此止步。随后，他又从这栋哲学大厦腾空而起，从更超拔的高度，将朗格的情感符号理论置于西方哲学的整体语境和纵横比较之中，引领我们对之进行多元哲学的审视与俯瞰：

在指出朗格与其导师卡西尔的学术血脉传承之后，于润洋又相继论述了朗格与柏格森的时间哲学、与汉斯立克关于音乐是“乐音的运动形式”定义的继承发展关系：朗格认为“生命的时间”（即主观时间）正是音乐时间的原型，而音乐中的“运动”只是一种纯粹的“听觉幻象”，是与人的内心体验相联系的“主观时间”或“心理时间”。在诸多艺术中，时间的虚幻性恰恰是唯独音乐才具有的特性，而“音乐使时间可听，使时间形式连续可感”就是音乐艺术的独特本质——正是通过这种上挂下连式的“同宗”比较与“近亲”比较，才使我们对朗格某些经典性结论的来龙去脉、学术渊源及其哲学贡献了然于心。

与此同时，于润洋还将朗格的理论置于西方音乐哲学族群中，与其他流派和学说进行“异族”比较：例如，朗格对科学主义持批评态度，认为音乐物理学和音乐心理学不能触及音乐的本质；对此于润洋认为，朗格这一批评既击中要害，也有其偏颇之处，因为，她的“同构”理论即得益于格式塔心理学研究的成果；此外，于润洋指出，朗格提出的音乐中“同化原则”实际上说的是艺术媒介的“纯化”问题，朗格据此剧烈批评瓦格纳的乐剧理论和浪漫乐派的标题音乐，因为它们与这个“同化原则”背道而驰——于润洋通过这种由此及彼、触类旁通的“异族比较”，将朗格理论的独特处、闪光点及其局限性清晰地呈现在我们面前。

这种“一元探幽”、“多元审视”及两者有机结合所体现出的多元胸襟，像一根红线那样贯穿在于润洋现代西方音乐哲学研究实践的始终，构成其研究特点的一个重要方面。

在当今这个多元化时代,具有多元胸襟、多元观念和多元视角者众,然将多种学养(历史素养、哲学素养、逻辑素养、文化素养、艺术素养)、多项技能(外语技能、音乐本体技能、文论写作及语言驾驭技能)备于一身者寡;而于润洋通过长期研究实践的艰苦磨炼与积累,恰恰在这些方面具备了出类拔萃的综合能力,故而使得他的西方音乐美学研究达到了在当代中国音乐美学界所能达到的广度和深度的最前沿。

同行视角:以端肃态度平视大师
——于润洋西方音乐美学思潮研究特点之二

在对待西方、尤其是现代西方音乐哲学流派、思潮、方法的根本态度上,曾经存在“倨”与“曲”这两种心态,两者看似处于对立的两极,但就其不健康而言却异曲同工。前者俯瞰天下、傲视群雄,好像除了自己那一套理论是放之四海而皆准的之外,西方思想文化界的其他成果都是可以用“资产阶级”这个万能棍置于死地的;这种坐井观天、妄自尊大、“无知者无畏”的心态在我国影响深远,尤以“文革”时期的极左思潮为甚。到了新时期,一些人走向另一个极端,好像传统的和近现代的思想文化成果都不怎么时兴了,而西方各种现代文化思潮、美学流派和新的方法论体系统统成了无所不能的神器和顶礼膜拜的偶像,趋之若鹜唯恐不及,唯唯诺诺不敢仰视。当然,在这两极之间还存在基于“学生心态”的仰视和基于“同行心态”的平视这两种较为常见的视角——前者因学养所限,只能仰视对象,用学生对老师的恭敬心态从事学习型解读,以了解、掌握对象的理论与方法为旨归;这种仰视式解读在学习和积累过程中必不可少,但也应承认尚未达到真正的研究境界。后者则以深厚学养为后盾,故而能够与对象站在平等的高度,用同行目光来平视对象,他对对象的认识才有可能达到准确、全面和客观,他的分析和评价才会具有同行水准和高度。

于润洋面对的西方现代音乐哲学及其代表人物,都是在人类思想史上具有崇高地位和杰出贡献的重要学派和大师级人物(其中卓菲亚·丽萨还是于润洋在波兰深造时的导师),但他进行解读、与之作哲学对话和心灵交流时,所抱持的是一种同行视角、同行心态,不倨不曲,不卑不亢,人格平等,持论独立,思想自由,以端肃态度平视大师,尊重有加然迷信全无。评介时细分缕析,当褒奖则褒奖之,持必有故;当批评则批评之,言必成理。

于润洋对其导师卓菲亚·丽萨的学术评介,是最能说明其同行视角的典型一例。

于润洋是将丽萨放在“音乐哲学中运用马克思主义原理的尝试”这一章来

评介的，这就从哲学本源上为她的理论作了准确定位。我们在阅读这一章时，也不能忘记，像于润洋这一辈中国学者的哲学立足点，同样也是马克思主义的辩证哲学。这就为于润洋的评介和一部分读者的理解提供了一个共同的哲学前提。这种情况，固然为于润洋解读丽萨带来了诸多便利条件，但在马克思主义哲学修养方面也对他提出了能够与丽萨平等对话的严苛要求；尤其是在改革开放之后的中国音乐学界，对马克思主义哲学存在诸多不同理解和阐释，如何运用马克思主义原理来解读、评价丽萨在音乐哲学中运用马克思主义原理的尝试，本身就是一种有意义的、富有挑战性的哲学尝试。

我们看到，于润洋在对丽萨理论进行评介过程中，充分肯定了她把自己的音乐哲学立足点建立于反映论基础之上的努力以及由此得出的一系列重要结论——例如关于艺术本质的论述，关于社会意识、意识形态和上层建筑及其转化在音乐中的体现，音乐反映现实的特殊性，音乐内容、题材、主题诸概念的特殊内涵，音乐艺术中的阶级因素及其在持续存在中的变异与淡化，等等；此外，于润洋还把丽萨的理论活动置于世界马克思主义哲学的宏观语境中，特别是将她与苏联音乐学者运用马克思主义原理的音乐阐释联系起来，在这种比较和研究中凸显丽萨的理论贡献，例如丽萨对于苏联学者“音调”理论的分析与批评即是。在此基础上，于润洋重点评介了丽萨在学术生涯晚期关于音乐本质认识的反思，认为这一反思深化了丽萨的理论建构活动；并对她广泛吸收民族音乐学、现象学、符号学、心理学、接受美学等最新学术成果，为研究现代西方音乐现象提供新的理论和方法论支点给予高度评价。我认为，这些评价恰如其分，而且处处体现出于润洋的马克思主义哲学的同行眼光和睿智。而丽萨关于既往音乐史以音乐作品为记叙中心这一传统思路的批判以及关于音乐作品五项内涵的论述，则从根本上摇撼了音乐史学赖以存在的学术框架和史学理念；丽萨对既往的音乐哲学研究将自己的对象仅仅局限于绝对音乐而忽视乃至无视音乐与其他姊妹艺术联姻而产生的诸多音乐品种的强烈批评，也是极具革命性和颠覆性的真知灼见——于润洋以同行视角和同行心态将丽萨上述重要结论介绍给中国音乐学界，发人深省且极具实践意义。

尤为重要的是，于润洋还将他的丽萨研究置于马克思主义思潮的国际大背景中，指出由于苏联、东欧诸国特定的意识形态环境，当时对马克思主义原理的官方理解和运用存在不准确、片面性和曲解，也不可避免地对包括丽萨在内的那一代学者的研究产生消极影响；但于润洋同时指出，丽萨在阐释音乐与现实之复杂关系时却能够“在相当程度上”避免了苏联学者普遍存在的生硬、机械和简单化倾向。于润洋评价说：

他们试图用马克思的历史唯物论和辩证法，从音乐哲学的层面上来解释历

史上和现实中的音乐现象,并取得了一定成果,这确实是难能可贵和值得肯定的。但是,应该说,这种尝试还只是一个起步,一个有意义的起步。他们在探索中无论是每一个进展,还是每一个不足和缺陷,对于他们的后继者来说,都是一种有益的借鉴和一笔有价值的财富。①

这一评价虽是针对整个西方音乐美学界运用马克思主义原理的尝试说的,但用来评价丽萨的研究,同样中肯而客观。

只有对马克思主义哲学的历史遭际与现实命运具有真切体验和精准把握的学者,才有可能与丽萨站在同一高度来进行这样的高屋建瓴的同行评论;在新时期我国西方现代音乐美学研究领域,能够接近如此学术境界者为数甚少。

批判意识:以辩证思维剖析对象
——于润洋西方音乐美学思潮研究特点之三

在当代中国,"批判"一词常常被赋予负面的、贬义的理解,例如"文革大批判"、"批判资产阶级自由化思潮"即是。实际上,"批判"本是中性词,"批"就是研究和分析,"判"就是判断和评论。在哲学语境中,"批"是指思维所要把握对象的具体过程,"判"指这一过程所产生的具体结果。批判就是思维把握对象的过程与结果。我们所说的"批判意识",就是用实事求是精神和科学分析态度来看待一切对象并做出客观中肯的评价。音乐学家所面对的对象世界都是人类精神世界的产物,精微复杂、多元多样,欲科学认识其本质、揭示其规律、评说其得失,这样的"批判意识"断不可少;而当对象世界之于我们是全然陌生的现代西方音乐哲学思潮时,"批判意识"之有无、之强弱,则是直接决定这类研究活动质量与水平的关键。

我们看到,于润洋对西方现代音乐美学的推介和研究始终贯穿着、渗透着清醒冷峻的批判意识和运用圆熟的辩证哲学;而这种批判意识,植根于历史意识和美学意识,是辩证哲学的题中应有之义,即历史与逻辑相统一的科学世界观和方法论。于润洋善于将他的研究对象置于人类思想史的宏观背景中,从其历史发展的来龙去脉、对与之前后左右的思想材料进行纵横捭阖的分析和比较,然后据此对诸家之说及其理论贡献和不足做出历史的和逻辑的观察与评价,这就使得他的分析过程每每闪耀出辩证思维的光芒,从中得出的结论也充满历史感和深邃的逻辑力量。我以为,正是这一点,构成了于润洋之西方现代音乐美学研究的核心价值观和科学方法论,同时也是他在这一领域之巨大成就的根本特点。

---

① 于润洋:《现代西方音乐哲学导论》,长沙:湖南教育出版社2002年4月,第500页。

在于润洋的研究中，现代西方音乐哲学的每一派学说、每一位大师、每一部著作、每一个论点，无一不被置于其批判意识的科学审视之下；对之所进行评介、分析和论说，也无一不在他的历史与逻辑的世界观和方法论的冷峻观照之中。

也许，于润洋对苏联学者在音乐美学研究中运用马克思主义原理的评介对说明这个问题更有价值。因为，苏联学者克列姆辽夫、阿萨菲耶夫、万斯洛夫等人的音乐美学研究对当代中国音乐美学的影响至深至巨，而两者的意识形态和哲学本原同属一个体系；特别是音乐界经历了新时期"回顾与反思"之后，人们往往容易看到它对我们的负面影响，而对其积极贡献则有所忽略，故而研究这个命题，对研究者的辩证思维和批判意识是一个严峻考验。

于润洋在苏联学者中选取克列姆辽夫作为主要研究对象是颇具深意的，因为此公的《音乐美学问题》①及《音乐美学问题概论》②两书的中译本在我国影响极大。但他对克氏的评介并未局限于上述两书，而是从马克思、恩格斯、列宁以及普列汉诺夫、卢纳察尔斯基、卢卡奇等苏俄、匈牙利马克思主义理论家的文艺论述中去探寻克氏理论的源头，进而对克氏理论的哲学基础反映论问题、音乐的特殊本质以及音乐音调、音乐逻辑、音乐形象诸范畴作了详尽评介与精辟分析，特别是在评介其哲学基础时，于润洋既赞扬了克氏从马克思关于"人化自然"理论中"从单纯着眼于辩证唯物主义反映论的理论立场，向历史唯物主义发生了某种倾斜"，也对克氏"未能将这个理论立场真正渗透到他的音乐哲学观念中去，而是始终以反映论作为他的最终的理论出发点和归宿的"③感到"遗憾"；在评介的最后，于润洋对以克氏为代表的苏联音乐美学的理论贡献与不足作出了如下结论：

这是西方音乐思想史上第一次尝试运用马克思主义哲学原理作为理论立足点和方法论，来具体地、也是相对比较全面地阐释音乐哲学问题，尽管这只是一种尝试，但它的意义是深远的……在当时的环境下，对马克思主义原理的官方理解和运用上存在的不准确、片面性乃至曲解之处，不可避免地影响、甚至制约着他们在这个领域的学术研究，难以达到真正、完全符合马克思主义原理的理想境界……特别在阐述音乐与现实之间的复杂关系这个问题上，生硬、机械、简单化的痕迹较为明显。④

在这里，既肯定了苏联学者运用马克思主义原理阐释音乐哲学问题的尝试是"西方音乐思想史上第一次"，其"意义是深远的"，之后又指出这种尝试所存

---

① 克列姆辽夫：《音乐美学问题》，吴钧燮译，北京：音乐出版社 1954 年版。

② 克列姆辽夫：《音乐美学问题概论》，吴启元、虞承中译，北京：音乐出版社 1959 年版。

③ 于润洋：《现代西方音乐哲学导论》，长沙：湖南教育出版社 2000 年 1 月版，第 445 页。

④ 于润洋：《现代西方音乐哲学导论》，长沙：湖南教育出版社 2000 年 1 月版，第 500 页。

在的种种弊端,并点明当时官方意识形态的影响和制约是产生这些弊端的根本原因;而作者对“马克思主义原理的理想境界”的理解和追求,也在这种实事求是的分析和批判意识的烛照下得到彰显。

当然,于润洋的这个境界并不是多数成熟学者所能企及的,它不仅关乎广博深邃的学术修养,也不仅取决于对马克思主义辩证哲学的坚守,还在很大程度上与个人人生阅历、对人类历史体认的经验积累、对音乐艺术以及它的周遭世界的认识深度有关。

方法系统:以三维结合奠定基石
——于润洋西方音乐美学思潮研究特点之四

多年来,于润洋在音乐学界大力倡导“历史与逻辑相统一”的世界观与方法论,认为这是音乐理论建设的“两大基石”[①],并发表多篇文论予以大力倡导[②]。

寻找这一主张的理论来源,最早可能出自黑格尔“逻辑与历史的统一”的思想,后来被恩格斯继承下来,力主用“美学的观点和历史的观点”来揭示对象“较大的思想深度和意识到的历史内容”[③],并认为这个“历史和美学相统一”的批评标准是“非常高的、即最高的标准”[④]。事实上,马克思主义已经跨越了黑格尔的这个两统一。马克思的《资本论》及其整个哲学体系,都带有强烈的工艺技术分析的特点。因此,马克思主义哲学与政治经济学之所以走在19世纪时代的最前列,当与这种三维结合的创新思维方式密切相关。而20世纪现代系统论所说的三维知识结构,正是逻辑、历史与技术三者的有机统一,技术分析的渗入使哲学研究如虎添翼。

我以为,在音乐学界对各种新观念、新方法趋之若鹜而又存在各种盲目性的当下,针对音乐美学界脱离音乐本体和形式规律空谈理论成为时尚的现实,于润洋强调以唯物史观和辩证法来思考和解决各种理论与实践命题、强调历史分析、美学分析与音乐工艺学分析有机结合的研究方法,对于创建我国音乐学的科学方法论系统,具有重大的理论和实践意义。

事实上,于润洋不仅在现代西方音乐哲学研究领域卓有建树,同时还是国内西方音乐史研究方向的旗帜性学者,又在长期专业音乐学习和研究中对音乐工

---

① 韩钟恩:《历史与逻辑——音乐理论发展的两大基石》,《中国音乐年鉴》1986年卷。

② 于润洋:《心境·方法·学风》,《人民音乐》2000年第6期;《关于我国音乐学学科建设的几点想法》,《人民音乐》2002年第11期。

③ 恩格斯:《致拉萨尔》,《马克思恩格斯选集》第4卷,北京:人民出版社1966年6月版,第316页。

④ 恩格斯:《致拉萨尔》,《马克思恩格斯选集》第4卷,北京:人民出版社1966年6月版,第319页。

艺学具有扎实深厚的基本功和全面的技术素养;这三个领域深厚的学术积累和经验积累,使得他的音乐学研究在三个不同维度及其互渗互用实践中同时展开,因此而产生了神奇的化学反应,从而为他的音乐学研究奠定了方法论的基石。

单从于润洋的西方现代音乐哲学研究而论,正因为他对西方音乐发展的历史脉络了然于心,才能对与西方音乐历史发展密不可分而事实上同样是西方音乐历史之重要组成部分的音乐哲学和美学思想作出合乎历史逻辑的深度阐释。于是,这样一条历史与逻辑有机结合的写作理路便清晰地展现在我们面前——以研究对象为逻辑原点,上穷源头,下探流向,将研究对象置于某种特定的历史语境和中国音乐的当代语境之中,不但把现代西方音乐哲学特定学派同当时的西方音乐历史事实联系起来进行整体考察,同时与我国音乐美学研究的当下现实和音乐艺术的本体规律紧密结合,对对象发展嬗变之来龙去脉进行清晰的历史梳理和学理论评,在方便读者把握住对象的学统渊源及其历史和现实面貌的同时,评析其理论创造与种种不足,揭示其对于我国音乐美学研究的当代意义,从而使作者的评介与阐述,既有一种“历史在场”的纵深感,又具强烈的现实针对性,也更贴近音乐艺术自身。

尤为重要的是,于润洋在研究模式和方法论上的一大贡献,是首创“音乐学分析”的理论与方法;这种方法,为我们提供了将技术分析、美学分析、史学分析有机结合起来并加以综合运用的创新模式。这方面具有典范意义的成果便是他对瓦格纳歌剧《特里斯坦与伊索尔德》之前奏曲和终曲所作的音乐学分析一文①。

于润洋的这篇超长论文,是沿着下列逻辑行程展开论述的:

首先对对象进行精微深入的音乐本体分析,从前奏曲和终曲的音乐主题(或动机)的音调结构及和弦结构的形态特征开笔,指出它们所蕴含的情感特质;进而分析前奏曲和终曲在结构上的共同点(拱形结构),揭示瓦格纳主导动机和半音化和声对于塑造人物的表现意义和全剧音乐戏剧性展开的结构功能(即不同于传统歌剧封闭式结构的开放性结构),最后归结到《前奏曲和终曲》所体现的瓦格纳乐剧理论与实践及其和声风格在西方歌剧史、和声发展史上的创新地位。在这里,作者把对于作曲技术理论和歌剧艺术及其历史发展的深厚修养有机结合起来,使得他既能游刃有余地对作品本体特征进行全面精细的技术分析但又不仅仅满足于对对象作孤立的观察和技术细节的玩味,而是将作品置入欧洲歌剧艺术和作曲技术理论的发展宏观流程中,进行历时性思考和历史性

① 于润洋:《歌剧〈特里斯坦与伊索尔德〉前奏曲与终曲的音乐学分析》,《音乐研究》1993年第1—2期连载,后收入于润洋文集《音乐史论问题研究》,北京:中央音乐学院出版社2004年12月版,第203—270页。

评价,进而得出了一系列极富启发性和学术睿智的结论。

然而,论文的音乐学分析并未就此止步。作者随即联系 19 世纪 50 年代德国社会历史背景和瓦格纳本人当时在精神生活、物质生活、情感生活三方面所遭遇的危机,通过大量史料的旁征博引,揭示出它们与作品音乐内涵之间的内在关联性,得出了《前奏曲和终曲》是"一个 19 世纪 50 年代德国艺术知识分子的精神生活、物质生活、感情生活的曲折、独特的体现"这样一个结论。更重要的是,在作了这番深刻的社会历史分析的基础之上,作者又将自己的视界跃升到哲学层面,从瓦格纳这部歌剧矛盾解决方式及其结局探究其深层精神内涵,认为其中蕴含着一种世界观和人生哲学——这就是叔本华的哲学思想。作者认为,离开叔本华的意志哲学对瓦格纳及其人生哲学和艺术哲学的深刻而巨大的影响来评价他在 50 年代后期的作品,便很难真正探知其深层精神内涵的奥秘。为此,论文对叔本华哲学思想及其代表性著作《作为意志和表象的世界》作了简明扼要的评述之后,联系当时德国的社会历史背景和哲学背景以及瓦格纳本人坎坷的生活经历和日益走向消沉的哲学取向,并通过瓦格纳著作《未来的艺术》和自传中所提供的思想线索以及作品音响结构中体现出来的精神内涵,着重分析了瓦格纳何以与叔本华哲学"一拍即合"的深层原因,进而指出,瓦格纳在这部充满强烈感情波澜的《前奏曲与终曲》中,将他对世界、对生活的认识同自己的种种感受和体验紧紧融合在一起,创造出这样感人至深、具有丰富内涵的音乐;而在其交响音乐洪流最底层所潜藏着的精神内涵,正是叔本华的悲观主义人生哲学。于润洋援引作曲家的话说,在他的音乐创作中,还从来没有一部作品能如此明显地将一种哲学观念同自己的情感体验熔于一体。在这里,我们不光领略到如何从哲学层面解读音乐作品的必要性,而且也为我们提供了这样一个范例——论文清晰地告诉我们,在具体音乐形态的技术分析到哲学分析之间,的确存在着一段漫长而困难的逻辑行程,这个行程究竟横亘着哪些关隘,又如何实现对它们的跨越;对音乐作品进行这样的哲学解读,不仅在逻辑上很有必要,而且在事实上是如何可能的。

为此我认为,此文完全可以当作音乐学研究三维并用理论与方法的教科书来看待,值得每一个从事音乐学研究的学者、特别是音乐美学家和音乐批评家(于润洋在此文中说,对音乐作品进行这种音乐学分析,实际上便是广义的音乐批评)应认真学习,仔细揣摩和体味其中所蕴含的研究观念和研究方法的真谛。

形式特色：以评介互用凸现取向
——于润洋西方音乐美学思潮研究特点之五

从思路、结构、文体等形式因素看，于润洋对西方现代音乐哲学的推介、解读与剖析呈现出若干鲜明可感的特色，这就是：用评介互用的方式来凸显作者的哲学取向。

1. 评介结合，以介为主

对对象进行介绍与评价是于润洋此类研究的主体内容，并形成了“评介结合，以介为主”这个鲜明的文体特色。乍一看去，这是一种带有某种“学术普及”性质的特殊文体，与一般“评述”、“述评”相类，其价值似乎很难与学术论文比肩；实际上，于润洋是在清醒地看到了我国音乐学界大多数学者囿于当时主客观条件（例如外语基础差、不能自如地阅读外文原著，国内已有外文原著及中文译著很少且查找极为困难，等等）而与这些现代西方音乐哲学接触不多、知之甚少的现实之后所做出的主动选择，是一种“与其锦上添花、莫如雪中送炭”的明智之举，其目的在于播哲学火种，开美学新域，启后人研究。

更关键的问题在于，现代西方音乐哲学流派林林总总，每家学说自成体系，概念系统各不相同，思维及表述习惯极具个性，其中大多数学派对于中国音乐学界是全然陌生的；面对如此纷繁复杂的难题，于润洋则在对众多学说进行一番苦心孤诣的研究、务求准确全面理解和把握其主要内容和理论精髓之后，对研究对象的理论要点进行提纯，在具体行文时以提纲絜领、简明扼要的转述为主，必要时引述原文，对其中某些重要概念和概念系统及其内外逻辑关系进行辨析，还要在语言及思维方式的中国化转换方面殚精竭虑、煞费苦心，用中国音乐学者能够接受的语言和易于理解的方式，将这些学派的理论与方法深入浅出地加以表述和介绍。

于润洋正是通过上述一系列环节，才能把一个哲学学派庞大复杂的学说与方法论系统浓缩在一篇一两万字左右的论文中，其筚路蓝缕、甘苦备尝，非内中人绝难想象。

而大批同行和后辈学人则从中受益良多——如今，人们读于润洋的这些评介著作，脉络清晰，繁简得宜，释义精准，界说明确，逻辑严谨，评析到位，文笔晓畅，一无啃各种洋文如临天书之苦，二无看艰深哲学如堕雾中之憾，三无读某些高论佶屈聱牙之虞，举凡有一定文史哲素养和音乐本体技能的学者，皆能畅快淋漓地阅读，并在理解上极少障碍。

我敢断言,现今在各种学术刊物上频频见到的关于现象学、释义学、艺术符号理论的研究论文,其中绝大多数都是从于润洋的著作中获得相关知识和灵感的,但能将艰深的哲学命题讲得如此鞭辟入里而又深入浅出者,却为数不多。因此,于润洋在文体和写作上的这些特色以及在其中体现出的人文情怀,非常值得我国音乐美学界的后生们发扬光大。

2. 随机点评,最终作结

于润洋对现代西方音乐哲学各流派的主要学说、核心概念、理论创造进行介绍、转述和引述时,经常随机性地发表自己的评论和见解,其中多数虽是三言两语,但言简意赅,每每能够点中穴位、闪出理性之光和学术睿智。例如:

在评介现象学理论时,于润洋直接点明:"意向性对象"是茵加尔登现象学美学的"核心性的结论",这就对读者抓住现象学的核心命题提供指针,起到了引领作用。

在谈到伽达默尔"人对对象的理解包含着自我理解,理解者对作品意义的参与和认同过程也是一个不断发现自身的过程"这个论断时,于润洋随即指出,这一思想显然与黑格尔的"人化自然"说一脉相通,但伽达默尔把前者从创造者出发的角度转移到以理解者为中心的角度上来,从而一语道出伽达默尔理论的来源及其对黑格尔的创造性发展。

这种随机性点评,在于润洋此类著作中随处可见,不胜枚举。

而在对每一学派之理论创造和学术贡献做出充分的评介之后,作者经常使用一个具有独立意义的大结构,来阐述作者对这一学派之理论创造性、局限性的分析和评价;而作者自身的理论倾向、哲学底蕴和学术立场亦随之自在其中矣。例如,于润洋对朗格及其情感符号理论的哲学特色与贡献进行了整体评价:

她的思想比起纯形式自律论和忽视形式的情感论来说,有更多的辩证因素。她似乎发现了这二者各自的极端与偏颇,而在寻求一条长期困扰着音乐哲学的理论出路。她一方面非常强调音乐中的形式,把音乐哲学的核心问题归结在形式问题上;另一方面,她又将音乐中作为声音结构实体的形式同人类的内在情感经验融合起来,从而在其情感符号论的基础上实现了对纯形式自律论的改造,使她的艺术哲学较之纯形式自律论具有深刻得多的内涵。朗格从康德、黑格尔以来德国古典哲学中吸取理性主义精神,实现了理性与感性、主观与客观、内容与形式的统一。朗格关于音乐内容与形式、音乐的虚幻性质等一系列问题的论述都有独到之处,显示了她将艺术哲学原理运用到音乐艺术中来的深厚功力。

与此同时,于润洋又指出这一理论存在的三点不足之处:其一是承认音乐艺术是"情感符号"同断言音乐不能与其自身之外其他事物发生联系的矛盾,其二是缺乏社会—历史内涵,社会意识和历史意识相当贫乏;其三是把人类创造的艺

术与人所在的周围现实世界有意识地隔离开来。

综观这些最终作结文字，观点鲜明，分析透彻，历史意识和哲学意识生气灌注，绝无含混、暧昧或唐突之处，充满令人信服的辩证哲学和逻辑力量。

实践品格：以美学理论干预现实
——于润洋西方音乐美学思潮研究特点之六

作为当代中国旗帜性的音乐美学家，于润洋学术研究的重心当然是在我国音乐美学基础理论的构建方面；但若有人据此得出“脱离现实”的结论，那就流于偏颇了。不用说，要求美学研究“联系实际”的呼声从来不绝于耳，然殊不知美学研究有基础理论研究和实际应用研究两大类，各各有其自身价值，两者不可偏废；再说，每个学者都有自己的研究重点和个人兴趣，不可强求一律。这已是美学研究中的常识性问题了，无需再说。

单就于润洋个人而言，他在基础理论研究之外，依然密切关注当代音乐现实，并运用美学理论对当代音乐实践中的某些重大问题和敏感问题发表过许多精辟的见解。

君不见：

在改革开放初期，于润洋对汉斯立克《论音乐的美》及“自律论”美学的评介，对我国新时期的音乐观念更新、音乐创作实践之打破单一“他律论”美学的长期统治，曾经发生过巨大影响；此举不仅对当时我国音乐界有振聋发聩之效，且对新时期我国音乐创作多元观念和风格的形成与发展提供了全方位的美学支撑。时至今日，这个影响依然鲜活地存在于新世纪的音乐创作和理论研究实践中。

在80年代中后期音乐界“回顾与反思”中，于润洋发表《关于音乐基础理论研究的反思》①一文，提出数十年来我国音乐基础理论“一片空白和荒芜”的观点，体现出作者密切关注理论建设的历史与现状、敢于发表独立见解和由衷之言的理论勇气；在当时的中国音乐思想界，此文曾产生巨大影响，因此招致某些人的同声批判，也从一个侧面印证了于润洋音乐美学研究的实践品格。

前文已经指出，90年代中期，于润洋从阿多诺的音乐哲学著作中得到启示，发表《“浮瓶信息”引发的思索》②一文，联系西方现代音乐及我国“新潮音乐”的创作实践，对其中某些偏颇发出严重警号，语重心长，发人深省；即便在今天，当

① 于润洋：《关于音乐基础理论建设的反思》，《人民音乐》1988年第5期。

② 于润洋：《“浮瓶信息”引发的思索》，《人民音乐》1995年第6期.

我们在回顾与梳理音乐界关于“新潮音乐”的论争时,它仍不失为一篇具有现实实践价值和长远启迪意义的范文。

不仅如此,于润洋常常自觉地将其现代西方音乐哲学研究的落脚点置于中国音乐美学界的当代现实之中,善于在论及相关命题时,不失时机地将这一命题对于中国音乐创作和研究实践的针对性和启发意义揭示出来——

例如,他在指出茵加尔登的“意向性对象”理论将音乐艺术的本质最大限度地从人的意识、意向活动,也就是从人这个主体方面去揭示、去描述之后即说:这对我们常常从音乐是客观世界的反映这个角度来阐述音乐现象有重要启示;轻轻一点,就使“意向性对象”理论对于我们以往习惯性地运用反映论来解释音乐本质的单一思路的启迪意义跃然纸上。

再如,在论及茵加尔登关于音乐作品单层结构及其与实在世界疏远关系的论述时,随即指出,这些论述有助于我们克服音乐实践中的概念化倾向和模拟论残余;而茵加尔登关于音乐作品情感品格这种非声音成分的存在以及它同声音成分契合为一的论述,也有助于我们克服纯形式论和将内容与形式机械割裂这两种不良倾向;在谈到茵加尔登对音乐作品“内在时间结构”的分析时,于润洋特别提示说:这个“内在时间结构”对我国音乐史学中不同历史时期的风格研究有重要启示。

这类言简意赅、针对性极强、具有鲜明实践品格的点评和提示,在于润洋的相关研究中随处可以见到。我相信,我国音乐艺术事业各领域的音乐家只要认真读过它们,是不难从中受到启迪并获益良多的。

而于润洋对于现代西方音乐哲学持之以恒的评介活动,对于我国音乐美学基础理论建设和学科繁荣发展产生了深远影响;多年来,他在音乐美学方向上培养出一批才华横溢的博士和硕士,使得他所从事的现代西方音乐哲学研究不但后继有人、而且人才济济,其丰硕成果汇聚成新时期以来一股最为博大壮观的音乐美学思潮,一个知识结构全面、年龄结构合理的学科布局和学术梯队也已形成;他的音乐美学专著《现代西方音乐哲学导论》,不仅是一本音乐美学博士和硕士的必读教科书,而且也成为音乐学界学习、认识、掌握现代西方音乐哲学理论的学术指南。以上诸端,同样也是于润洋美学研究之实践品格的重要表现。

皓首穷经:论各派学说自成一家
——于润洋西方音乐美学思潮研究的成就管窥

前文已经说过,于润洋曾对丽萨晚期的研究给予了高度的赞扬,这是针对丽萨不满足既有成就、不囿于一隅之见、不沿袭成规旧说,对现代西方音乐哲学各

派新说广吐博纳、在消化吸收基础上融会贯通以不断丰富、深化、完善自身的理论建构而言的。

如今,我们在于润洋对现代西方音乐哲学各学派的评介和研究中,同样看到了这样一个心寄天下、神游八极、不倦进取和辛勤探索的音乐哲人——他的有容乃大的宏阔视野、时代赋予的多元胸襟、同行视角和端肃态度、批判意识和辩证思维、评介结合凸显取向、干预现实的实践品格,最终归结到一个根本点上,即积数十年潜心研究,在博览群书、厚积薄发中皓首穷经,终于在对各派理论的评介和论说中叩击创新之门而自成一家。

以历史唯物主义哲学为其根本立足点,已经成为于润洋音乐哲学研究实践中高度自觉的行为。据此,他坚持用其作为评介、研究现代西方音乐哲学的基本标尺之一,常常将对象的理论阐述置于广阔的现实世界中,从音乐艺术与客观世界之相互关系的角度对之进行哲学本原的考察与诘问,从而由此构建了他的哲学本原论基础。

对音乐艺术本体特征与规律的深刻理解与洞察,是于润洋进行现代西方音乐哲学评介与研究的基础性支撑。我们看到,他对西方哲学思潮的评说,总是紧密结合音乐艺术自身特性进行的,无论这些学派的理论如何超拔、如何抽象、如何高度思辨,总是将它们置放到音乐艺术这个平台上加以冷峻审视,并以它们究竟在多大程度上揭示出音乐艺术的本体特征和深层奥秘作为评价其得失的基本标准,从而由此构建了他的音乐本体论基础。

与既往我国音乐美学研究多从客体方面来解释音乐不同,于润洋更着重于从主体方面来研究音乐哲学命题。据此,他对现代西方音乐哲学对于主体性的开掘性研究和学术创见给予特别关注、详尽剖析和高度评价,并从创作主体、演奏主体、接受主体三方面对音乐的主体性问题发表了大量有创新价值的观点,从而由此构建了他的音乐主体论基础。

如前所说,多年来,于润洋在音乐学界大力倡导“历史与逻辑相统一”的世界观与方法论。对此,他不仅如是说,而且在自身的理论活动中身体力行,并使之与音乐本体分析方法有机结合成“三维综合”方法作出了表率,达到国内音乐美学界的最高水平。本文论及或未论及的于润洋许多理论篇什,总是从历史分析、美学分析和技术分析以及这三个维度的高度结合对对象进行考察和分析,从中得出的结论自然坚挺得难以摇撼,能够经受住音乐实践的检验和历史、逻辑与音乐本体的三重追问,从而由此构建了他的研究方法论基础。

尽管上述见解大多散见在他对现代西方音乐哲学各派学说的评介和研究之中,一个完整的、有序的、系统的逻辑框架也正在形成过程之中,但他的哲学本原论、音乐本体论、音乐主体论、研究方法论的大致轮廓已经初见端倪;于润洋如能

在这个基础上继续进行不懈的哲学整合与理论创建,以他的过人学识、修养以及对于美学研究的挚爱和坚韧,相信定能在其有生之年完成这一盖世之功。

如今,我从于润洋的研究中,业已隐约看到这个途径正在我们脚下展开并伸向前方。

当然,于润洋的现代西方音乐哲学研究,也有个别可议之处。

丽萨对音乐艺术的非语义性和语义性的阐述,实际上前后不同。于润洋是发现了丽萨美学认识的这个变化的——例如援引丽萨在早期说的一段话之后,指出"这就已经涉及了这种物质材料的一个根本特性,即它的非具象性和非语义性"①;在后来关于丽萨美学思想的研究中,又强调指出了丽萨的下列观点:任何一种艺术,作为人类的创造物,它总是……具有语义性。音乐也绝不例外。……音乐中意义的不确定性绝不意味着音乐就不是一种"语义性的载体",音乐学家的任务正在于深入地、严肃地研究音乐中包含的虽然是难以确切把握但无疑是存在着的那种语义范畴。② 在我看来,美学研究者不仅要看到丽萨关于音乐特性的这种美学思想转折,还应分析促使这种转折之所以发生的各种主客观原因,指出它对于丽萨美学研究历程及整个西方音乐美学研究的价值和意义。两者相比,后者可能更加重要。

此外,关于苏珊·朗格的"同化"(实为"纯化")说,于润洋对其在绝对音乐本体特性研究中的学术贡献给予很高评价。对于美学研究来说,绝对音乐最能体现出音乐艺术的本质特征,因而以此取样进行音乐的特殊性研究并从中得出结论,无论对朗格还是对于润洋,这样做和这样评价,既无可非议,也恰如其分;然而,惜未同时指出这一理论在适用对象和范围上的特定性,因为它完全不适用于诸多音乐体裁——声乐作品、标题音乐和人类所创造的最伟大的综合舞台艺术——歌剧和乐剧,而朗格将这一理论泛化为普遍真理,用做衡量和框定音乐艺术所有门类唯一的标准和尺度,进而据此对标题音乐、瓦格纳及其未来戏剧理论与实践持强烈批评态度,不仅恰恰暴露出朗格研究心态的褊狭和倨傲,也在理论上向汉斯立克的偏激看法靠拢③。倘若朗格对瓦格纳的指责居然可以容忍,不

---

① 于润洋:《现代西方音乐哲学导论》,长沙:湖南教育出版社 2000 年 1 月版,第 467 页。

② 于润洋:《音乐美学史学论稿》,北京:人民音乐出版社 1986 年版,第 113 页。

③ 朗格认为:"在普通情况下,音乐能吞并歌词以及吞并那些构成歌剧的情节,还能吞并清唱剧或歌曲;而舞蹈则能同化音乐。……在某些情况下,一首诗也能吞并音乐,甚至还能吞并舞蹈,而戏剧诗还可以在常态下把音乐和舞蹈同时吞并掉";在综合艺术中"并不存在着美满平等的婚姻——存在的只是成功的强奸"(《艺术问题》,中国社会科学出版社 1983 年版,第 82 页)。而汉斯立克也认为:"诗与音乐和歌剧的结合是一种不自然的婚姻。我们愈是仔细观察这种音乐美和给她明确规定的内容之间不平等的婚姻时,它的持久性也愈是可以怀疑了。"(《论音乐的美》,北京:人民音乐出版社 1981 年版,第 47—48 页)。两人在这个问题上的观点如出一辙,甚至遣词用语都极为相似。

仅意味着瓦格纳的乐剧不能存在，也从根本上取消了除绝对音乐之外的所有其他音乐艺术品种。

于润洋在西方音乐美学研究领域的崛起，几乎与我国改革开放进程同步。

正是在新时期的改革开放大潮和随之而来的思想解放运动，对我国当代音乐美学思潮的发展、美学观念的嬗变产生了巨大而深刻的影响。而于润洋对西方现代音乐美学之持续的系列性推介与研究，既是其中最具代表性和最值得骄傲的成果之一，同时作为改革开放在音乐艺术领域的理论表现，对我国音乐美学界的基础理论建设和多元建构起到了奠基作用。

由是观之，是新时期的改革开放大潮磨砺并造就了于润洋，并奠定了他在中国当代音乐美学研究领域旗帜性学者的地位。

（原载《中央音乐学院学报》2008 年第 3 期，发表时应编辑部要求作了删节，此次编入文集恢复原样）

参考文献

专　著

于润洋：《现代西方音乐哲学导论》，长沙：湖南教育出版社 2000 年 1 月版，2002 年 4 月第 4 次印刷。

文　集

于润洋：《音乐美学史学论稿》，北京：人民音乐出版社 1986 年版。

于润洋：《音乐史论新稿》，北京：人民音乐出版社 2003 年 10 月版。

于润洋：《音乐史论问题研究》，北京：中央音乐学院出版社 2004 年 12 月版。

论　文

于润洋：《对一种自律论音乐美学的剖析——评汉斯利克的〈论音乐的美〉》，《音乐研究》1981 年第 4 期

于润洋：《怀念卓越的波兰音乐学家卓菲娅 · 丽萨》，《人民音乐》1982 年第 3 期。

于润洋：《语义符号理论与现代音乐美学》，《音乐研究》1985 年第 3 期。

韩钟恩：《历史与逻辑——音乐理论发展的两大基石》，《中国音乐年鉴》1986 卷

于润洋：《罗曼 · 茵加尔顿现象学音乐美学评述》，《中央音乐学院学报》1988 年第 1 期。

于润洋：《关于音乐基础理论研究的反思》，《人民音乐》1988 年第 5 期。

于润洋：《释义学与现代音乐美学》，《中央音乐学院学报》1991 年第 1 期。

于润洋：《歌剧〈特里斯坦与伊索尔德〉前奏曲与终曲的音乐学分析》，《音乐研究》1993 年第 1—2 期连载。

于润洋：《音乐形式问题的美学探讨》，《中央音乐学院学报》1994 年第 1—2 期连载。

于润洋：《对一种社会学学派音乐哲学的考察——阿多诺〈新音乐哲学〉一书的解读与评

论》,《中国音乐学》1994 年第 1—2 期连载。

于润洋:《论音乐作品的二重存在方式》,《文艺研究》1996 年第 4 期。

于润洋:《阿尔弗莱德 · 舒茨的音乐现象学观念》,《中央音乐学院学报》1997 年第 1 期。

于润洋:《杜夫海纳审美现象学中的音乐哲学问题》,《音乐研究》1997 年第 1—2 期连载。

于润洋:《苏姗 · 朗格艺术符号理论中的音乐哲学问题》,《中央音乐学院学报》1999 年第 1 期。

于润洋:《关于音乐的特性问题》,《东南大学学报(哲学社会科学版)》2001 年第 1 期。

于润洋:《从海德格尔阐释凡 · 高的〈农鞋〉所想到的》,《人民音乐》2002 年第 5 期。

于润洋:《"浮瓶信息"引发的思索》,《人民音乐》1995 年第 6 期。

于润洋:《对西方音乐特征的历史透视和反思》,《人民音乐》1998 年第 8 期。

译 著

卓菲娅 · 丽萨:《论音乐的特殊性》,于润洋译,上海文艺出版社 1980 年版。

卓菲娅 · 丽萨:《音乐美学新稿》,于润洋译,北京:人民音乐出版社 1994 年版。

猛士多情方呐喊　书生意气乃独行

——为戴鹏海教授80寿诞而作

我与戴鹏海先生初识于上海，屈指算来不觉已近40年矣。1978年后我到中国艺术研究院读书、工作，京沪之间虽有关山阻隔，但因在学术领域观点相近、意气相投，又共同经历过中国乐坛若干惊涛骇浪，彼此相知日深，交谊益笃。80—90年代我常去上海出差，多寄宿于他的办公斗室，戴公及其妻女待我亲如家人，相处十分融洽；一次在他家吃饭，嫂夫人笑盈盈端出一大碗风鹅，不多时竟被我狼吞虎咽一扫而光，直令戴公全家瞠目结舌。如今提起这件饕餮趣事，仍教戴公和我喷饭不止。

也是各自性格使然，我与他也时常在某些问题上各持己见，两人争得面红耳赤也互不相让，甚至有一段时间发展到互绝往来的地步；当然最终还是和好如初。40年来，我待他亦师亦友，他待我如弟如徒，堪称忘年之知己、莫逆之诤友也。

今年正值戴鹏海教授80寿诞，且就我所接触到的某些侧面，将老人家之人品、学品如实写来，以为先生寿，兼飨读者。

1

戴鹏海，湖南长沙人氏，出身于书香门第，幼年熟读诗书，博闻强记，国学根底深厚，至今背诵古人警言名句，常常张口就来，每每分毫不差。早年钟情于音乐创作与戏剧表导演理论，并热心搜集民间音乐。1956年进入上海音乐学院学习作曲，拜邓尔敬、钱仁康、桑桐、陈铭志、施咏康等为师，与陈钢、王西麟、陈鹏年诸人前后同窗。这番学习经历，为他从事音乐创作与理论批评奠定了坚实的音乐工艺学基础。毕业后到上海歌剧院从事音乐创作，与沙梅、梁寒光、朱践耳、商易等著名作曲家皆为同事；其间先后参与大型歌剧《赤胆忠心》《嘉陵怒涛》、大型歌舞《在毛泽东旗帜下高歌猛进》和《椰林怒火》（上海增补版）的音乐创作，并独立为小歌剧《借刀》、三人舞《新春乐》、独舞《送余粮》作曲，并为小歌剧《把关》创作重唱。以上节目均于“文革”前上演。日后他对歌剧艺术情有独钟，热心编辑歌剧刊物，潜心从事歌剧研究且卓有建树，其源盖出于此。“文革”前期，

因遭政治迫害锒铛入狱，与国画大师林风眠同囚一室。一场人间浩劫，三年牢狱生涯，令戴鹏海对历史、对人生、对极左思潮和社会不平怀有痛切体验和深刻感悟。1983 年 2 月，被正式调入上海音乐学院音乐研究所专事音乐学研究并长期担任贺绿汀老院长的学术助手，在与贺老朝夕相处的日子里，深受其崇高学品和硬骨头精神的耳濡目染和熏陶，他在为人处世和学术研究中对于“不虚美、不趋时、不苟且、独立思考讲真话”原则的不懈坚守，依稀可以看出贺老品性的影子。

2

作为音乐学家，戴鹏海的主要研究兴趣集中在中国近现代当代音乐史研究、音乐思潮及创作研究与批评、歌剧史论研究诸领域，数十年间发表了大量高水平的学术成果；特别是新时期以来，国家改革开放大环境为他的理论批评活动注入了冲天一跃的原动力，蕴藏着的巨大学术能量被充分调动起来、发挥出来，此间公开面世的著作和论文，在音乐界产生了广泛的影响。

作为戴鹏海在学术研究中同学科、同方向的同行，对他高度重视学术资料建设、特别是近现代当代音乐史上第一手资料的挖掘、整理、分析、研究所付出的无数艰辛和所取得的丰硕成果一直怀有深深的敬意和感佩之情。就我亲自接触到的事实而言，他为挖掘某些被历史尘封已久的珍贵史料，曾多次不辞辛劳往返于京沪之间，为了给学校节省经费，不住旅店而挤进我的办公兼起居斗室，不坐出租而甘乘公共汽车，不进馆子而对我做的粗茶淡饭甘之若饴；清晨便早早出门，一头扎进中国音协资料室、中组部、中宣部和文化部档案室、清华图书馆等单位，在发黄的旧时书报杂志中大海捞针，于堆积如山的陈年档案里秘境淘宝，不到管理员催促下班绝不罢手。即便连续数日一无所获也处之坦然，视之为资料工作的常态；有时也为偶有发现而欢呼雀跃，将它当作可遇而不可求的意外之喜。我不知道在全国本方向的同行中，还有哪一个学者手头掌握的学术史料能如戴鹏海这样丰厚和坚实。加之他的记忆力惊人，又在学术研究中敢于据实直言，因此凡有学者在公开出版的著述中出现明显而严重的史料错讹，必逃不过他火眼金睛般的审视，并以翔实史料指出其谬误所在，他的长篇论文《惟史不可以为伪——秦启明〈冼星海年谱简编〉伪误实录》[①]、《马思聪音乐活动史料拾遗——兼评叶永烈著〈马思聪传〉》[②]既是这方面的代表之作，更为彰显史学研究中的史料第一性原则树立了一座标杆。

更令我感佩的是，以戴鹏海的学识和修养，本可在创造性的学术平台上大展

---

① 刊于《星海音乐学院学报》1996 年第 1—2 期(连载)。

② 刊于《艺术探索》1996 年第 3 期。

身手、著书立说，但他却偏偏钟情于为老一辈音乐家纂年谱、编文集和作品集——长期以来，独对洋洋史料，甘于默默无闻，翻检抄录、笔耕不辍且乐此不疲，在资料收集整理和实际写作中投入了难以计数的时间和精力。如此日复一日，年复一年，于是乃有《黄自年谱》①、《李元庆年谱初稿》②、《陈铭志年谱简编》③、《贺绿汀大事年表》④、《吴伯超生平事迹备忘——吴伯超百年诞辰纪念》及《为了不该忘却的纪念——吴伯超先生百年祭》⑤、《丁善德音乐年谱长编》⑥、《陆华柏音乐年谱长编》⑦、《萧友梅音乐文集》（与人合作）⑧、《贺绿汀作品精选》（音带及文字附册）⑨、《丁善德及其音乐作品》⑩、《萧友梅纪念文集》⑪、《黄自遗作集》（现已出版三个分册）⑫、《贺绿汀全集》（现已出版六卷）⑬、《赵元任全集》第 11 卷"音乐卷"⑭等鸿篇巨制面世；除此之外，还有 50 余万字的《贺绿汀音乐年谱长编》及其他一些珍贵史料有待出版。

如此长长一列书单，浸透先生心血几许？

从事史学研究，史料建设是基础，是根本。有一分史料说一分话，唯有尽可能详细地占有史料，才能达到史学研究的真实性和科学性。因此史料的搜集、整理、分析、辨证，是史学研究的基本功。在中国近现代当代音乐史学者中，强调史料第一性原则在毕生科研实践中一以贯之地身体力行、不仅用于律人且更严于律己者，戴鹏海堪称其中楷模。

3

在我国当代音乐学界，戴鹏海素以刚正不阿、直言不讳著称。这种品性，固然与他的人生阅历及个人性格有关，但最根本的，还是来源于对实事求是科学精

---

① 刊于《音乐艺术》1981 年第 2 期。
② 刊于《音乐艺术》1991 年第 1 期。
③ 收入《陈铭志 70 华诞纪念册》，上海音乐学院 1995 年出版。
④ 收入《当代中国文化名人传记画册 · 贺绿汀》，杭州：浙江摄影出版社 1997 年 8 月出版。
⑤ 前者刊于《中央音乐学院学报》2003 年第 3 期，后者刊于《中国音乐学》2004 年第 1 期。
⑥ 中央音乐学院学报 1993 年出版。
⑦ 广西艺术学院 1993 年出版。
⑧ 上海音乐出版社 1990 年出版。
⑨ 上海海文音像出版社 1991 年出版。
⑩ 上海音乐出版社 1993 年出版。
⑪ 上海音乐出版社 1993 年出版。
⑫ 安徽文艺出版社 1997 年出版"文论"及"声乐作品"分册，1998 年出版"器乐作品"分册。
⑬ 上海音乐出版社 1997—1999 年出版。
⑭ 商务印书馆 2005 年出版。

神的不懈坚守、对历史规律的深刻认知、对音乐艺术的真挚热爱以及对国家命运民族前途时时萦绕于心的博大人文关怀。从表面看，戴鹏海平素严肃冷峻，俨然是个不苟言笑的老夫子；与他接触多了、了解深了，方知他实在是个多情之人，内心激情如火，言行爱憎分明，每遇世间腌臜之人、乐界不平之事，他的第一反应常常是：一点就着，拍案而起，在大声镗鞳之中，话锋如刀，语中喷火，一腔激愤全都写到脸上。在生活中，无论亲朋好友、同窗同事，只要被他认定是歪风邪气，必毫不留情地当面开销；在理论批评实践中，遇到明显的史实错误或某些与思想解放时代潮流相悖的理论或观点、有违文人操守或史学规范的现象或行为，也在一番激情宣泄之后，或置身大庭广众之下慷慨陈词，或躲进蜗居斗室之中展纸挥毫——他的不少学术会议发言和理论批评文论，便是在这种情况下诞生的。

令我颇感惊异的是，在日常生活中激情冲动且不谙自制的戴鹏海，一旦进入学术领域和研究状态，却每每显出他严谨和冷静的一面；即席发言虽也理直气壮、观点鲜明，学术文论虽也笔走龙蛇、虎虎生风，但立论鲜明、论据确凿、事实清楚、逻辑顺畅、说理充分，具有令人信服的学理内涵和雄辩的逻辑力量，而绝少生活中常见的情绪化偏激。

以下是我所亲历的三个实例。

第一件事发生于1987年。在江苏江阴举行的“当代音乐研讨会”，从事当代音乐研究及批评的全国著名学者及音乐界几个老同志吕骥、赵沨、孙慎、李业道参加了此次研讨，并在“新潮音乐”、流行音乐等中国乐坛几个热点问题的认识和评价上产生了争议。会议临近闭幕之际，戴鹏海受会议领导小组的委托，在大会上作了一篇即席发言。但见他操着湘音浓重的普通话，将讨论对象直指吕骥同志在一次讲话和一篇文章中所阐发的观点，坦陈己见滔滔不绝，表述思路纹丝不乱，有理有据娓娓道来，分寸火候恰到好处。后应《人民音乐》之约将这篇讲话整理成《应当正确审视历史，估计形势——从吕骥同志的一次讲话和一篇文章谈起》[①]一文公开发表，在音乐界产生了广泛影响，成为改革开放初期我国音乐界思想解放和那场“回顾与反思”的标志性文献之一。

第二件事发生在1994—1995年间。当时，由某些新闻媒体推波助澜，全国掀起了一股“王洛宾热”，将“西部歌王”、“新疆民歌之父”等浮夸虚美之词加到王洛宾头上；而王洛宾本人也渐渐忘乎所以起来，非但对这类“桂冠”来者不拒，甚至将《在那遥远的地方》等新疆民歌的版权据为己有并出卖给文化商人。对此，戴鹏海不平则鸣，首先在音乐界登高一呼，以《历史是严肃的》为总标题，先

① 刊于《人民音乐》1987年第12期。

后发表了 3 篇长篇论文[1],《人民音乐》编辑部在同一期发表同一作者的两篇长文,这也是一件前无先例的举措。戴公这些长篇论文以确凿史料为依据,对在内地广泛流传的几首新疆民歌的流布情况、王洛宾在记录、整理、传播这些民歌所发挥的实际作用、出卖民歌版权行为及其对于保护民族传统文化的危害进行了详尽论证和深刻分析,从而在音乐界引发了对王洛宾出卖民歌及民间音乐版权归属问题的大讨论。这场讨论以《人民音乐》为主阵地,先后持续一年多,参与其间的专家学者遍布全国各地(包括新疆),在全国报刊上发表文章近百篇,成为新时期以来第一个关于民族音乐遗产保护的全国性讨论。其中戴鹏海文章影响之至深至巨,由此可见一斑。

第三件事发生于 2001 年。早在 1958 年,戴鹏海还在上音作曲系求学时便参与过《中国近现代音乐史》的编写,对其中甘苦与是非有切肤之痛。正式调入上音后,又以中国近现代音乐史研究为主要方向且多有著述面世,因此是这一领域的著名学者。据我所知,他对长期以来作为高等音乐院校教材的汪毓和教授那个"小白本"中某些事实和结论腹非已久,但直到新世纪来临之际才公开撰文表明自己的立场。这便是《"重写音乐史":一个敏感而又不得不说的话题——从第一本国人编、海外版的抗战歌曲集说起》[2]和《还历史本来面目——20 世纪中国音乐史上的"个案"系列之一:陈洪和他的〈战时音乐〉》[3]两篇长文。两文的发表在音乐界掀起轩然大波,赞同者与反对者皆纷纷撰文,或自我辩解,或各呈己见,或相互诘难,或宣示主张,终在音乐学界爆发了一场关于"重写音乐史"的激烈论战。

上述三件事、六篇文,乃是新时期我国音乐思想史上三起影响最大之思潮争鸣事件的"始作俑者"。戴文既出,便如一石激起千层浪,当即惹得音乐学界笔仗连连、论家蜂起,引出许多妙说奇文,为日后当代音乐史研究者提供了生动的思想材料和典型案例。

令人始料不及的是,原以为戴鹏海生性好战,在挑起战端之后必在阵中身先士卒、横刀跃马、左冲右突无疑;谁知他在烽火连天、激战犹酣之际,竟"躲进小楼成一统,管他春夏与秋冬",醉心于他那史料收集与整理、重操编纂老一辈音乐家年谱之寂寞旧业去也,纵使有人点名叫阵,他也高挂免战牌,绝对坚守不出。

我曾当面问他:战端既开,何不披挂上阵,挺身应战?

戴鹏海答曰:提出问题在我,能够给出权威答案的,是历史,是实践。

---

① 它们是:《从"王洛宾热"谈到"炒文化"》,刊于《人民音乐》1994 年第 6 期;《民歌岂能出卖》及《答王洛宾先生》,均刊于《人民音乐》1995 年第 3 期。

② 刊于《音乐艺术》2001 年第 1 期。

③ 刊于《音乐艺术》2002 年第 3 期。

4

我曾就治学之道求教于戴鹏海,他则以寥寥数语相对:鄙之无甚高论,无非懂得一点历史,懂得一点中国社会和传统文化,懂得一点马克思主义辩证哲学,学过一点作曲理论,文字还算通顺;如此而已。这当然是文人惯用的自谦之词,但依然能够从中看出其学养的全面与文化积淀的深厚。他在近现代当代音乐史学、音乐创作与作品批评领域之所以独树一帜、成果卓著、影响亦深,当与他在理论批评实践中将历史、哲学和音乐工艺学三者高度结合起来并加以熟稔运用密不可分。

按我的理解,这里的历史,不独是历史教科书中所载明的"死史",在更本质的意义上是建立在对包括音乐史在内的整个人类社会史和文明史及其发展规律与走向的整体把握以及自身亲历亲为并从中获得痛切体认和深刻感悟的"活史"。这里的哲学,不再是对哲学教科书中某些主义、学派及其概念、范畴、条文、论点的死记硬背或学究式的僵化理解和生搬硬套,而是在深入把握诸家学说并加以融会贯通之后对于马克思主义哲学之活的灵魂和辩证法精髓的由衷服膺和灵活运用。这里的音乐工艺学,不独是对于作曲"四大件"的牢固掌握及其书斋式的技术分析实践,而是将作曲技术分析与作曲家的创作个性、与作品的表现意图有机结合起来,考问技术层面背后的美学意义和人文价值。

在戴鹏海的学术生涯中,这种"三维结合"的治学方法论,早在 60 年代初的作品评论中便初现端倪①;90 年代之后,其作品和作曲家研究文论对此的运用渐臻成熟②。

5

纵观戴鹏海数十年之为人治学,大致可窥见如下几个特点:

其一,胸怀大爱必多情,猛士多情方呐喊。作为一个严肃学者,已逾古稀之年而猛士本色未有稍减,身居陋室之中而文人使命不敢有忘,中国知识分子的人文传统、自身丰富坎坷的人生阅历和感悟以及贺老硬骨头精神的陶冶、改革开放时代潮流的强大牵引,将一种强烈的历史感和责任感深深注入到他的血脉中,养成了他仗义执言、秉笔直书的人格脾性,并成为他为人治学的基本信条;对于我国近现代当代音乐史研究或现实音乐生活中某些敏感而不得不说的重大命题,

① 参见戴鹏海:《试论〈幸福河大合唱〉》,《音乐研究》1960 年第 3 期。

② 参见戴鹏海:《收获与启示——听唢呐协奏曲〈天乐〉》,《人民音乐》1990 年第 2 期;《灵气和悟性——为金复载第二次个人交响作品音乐会而作》,《人民音乐》1996 年第 5 期。

总是抱有热切关注的满腔热情，自觉承担一份道义责任，并以思想者和参与者的双重身份，自告奋勇挺身而出，直抒胸臆发出呐喊，个性张扬，旗帜鲜明，胸中块垒不吐不快，话不说透如鲠在喉，而绝无钝刀子割肉式的中庸或骑墙式的圆通与狡猾，因此他的文章大多实话实说快人快语，剑锋指处寒气逼人，每每切中批评对象的要害。

其二，若据此认为戴鹏海仅仅是一位有勇无谋的莽汉，那便大错特错矣。正所谓"学林高手过招时，胜负全凭情与理"——"情"者，人间大爱而真善兼具是也；"理"者，对学理和真理之不懈追求是也。有此二者，乃得无欲则刚、无畏则智；真理在胸笔在手，是非曲直自分明；乃得臧否有据、憎爱有根、张弛有度、进退得法，落笔圆熟融通而无懈可击，逻辑细针密线而无隙可乘。

其三，治学为文不尚空论，不喜不着边际的浮泛思辨和远离音乐本体的夸夸之谈，而坚决贯彻"史实第一性"原则，从具体而确凿的史料和史实入手，以事实胜于雄辩的实证方法为其文章立论奠定坚实的史料基础。人们可能不赞同他的某些观点，也可以批评他在个别问题上价值判断标准的不一致，但却不得不佩服他那数十年如一日的求实精神、无人可及的深厚史料功夫和平实晓畅的文章风格，当然更无法摇撼他的治史原则。

6

戴鹏海是个重感情的人。对国家、民族，对音乐艺术胸怀大爱，对家庭、亲人情深意切，对师辈贺绿汀、丁善德、钱仁康、陈洪、陆华柏，业师桑桐、陈铭志及邓尔敬诸公，忘年之交朱践耳、李焕之、孟波、张非，以及更为资深的前辈萧友梅、黄自及吴伯超等人敬若父兄，且新时期以来投入巨大精力为他们当中许多人编纂生平年谱、文集和作品集，撰写并发表大量研究和纪念论文。近年来因年事渐高、健康欠佳，工作精力和效率均大不如前，但他依旧乐此不疲，笔耕不辍，虽经旁人三番五次劝说终不能改其志。对同学和朋友真情相待，对与我年龄相仿的王安国、金复载、陆在易、戴嘉枋、于庆新等朋辈后学关怀备至、垂爱有加；即便对学校收发室门卫、食堂师傅及管理花木的工友，也一律以亲和态度待之，绝无文人"谈笑有鸿儒，往来无白丁"式的清高孤傲。

学界同行在学术研究中若有所求，他必倾力相助——或将手中史料和盘托出，或对来者的研究成果真诚评点，提问题、找症结、想办法，施惠于人无分亲疏亦不图报，其热忱和无私令人感动；而他的渊博学识和博闻强记也赢得许多学者（包括我在内）的由衷钦佩。

在生活中与人交往，凡遇知己、知心之人，谈及激动、感动之事，他从不掩饰

自己的真性情——说到得意之时，乃于高朋满座之中高歌数曲；酒临酣畅之境，便在交杯换盏之际长醉不醒；触及伤心之处，亦可大庭广众之下老泪纵横。每每见此憨态狂态之真实表露，我总禁不住叹曰：戴鹏海，有情有义之真男儿也！

7

戴鹏海是个典型的读书人，平素，其物质生活质量极低，在搬进新居之前，其饮食起居条件与城市贫民相类，令人见之惨不忍睹；乔迁之后，居住条件虽有较大改善，但不幸先患痛风之疾，饮食禁忌极多，又兼牙口老钝，午晚两餐多以速冻水饺为食，仅聊以果腹、维持生命活体之最低需要而已，遑论质量与美味？俨然像是一个地道的苦行僧。但他的精神生活却常常魂系天下、心游八极，在纵论古今、指点江山、臧否得失中灵光闪耀、其乐融融。举凡我出差到他上海宅中探望，或与他电话交流，或在参加学术会议之闲暇时光做促膝之谈，他总是政经文史哲之鸿篇大论滔滔不绝，忧国忧民之书生意气溢于言表，颇有魏晋文人之清雅遗风，我亦据此常戏称他为“老愤青”。

我与戴鹏海相识相交相知数十年，深知他性格豪爽狂放，举止特立独行，构成了他为人处世的主色调。这正是他的可敬之处、可爱之点。然在这种主色调之余，也间有少许驳杂之色存在，具体表现为：在律己甚严的同时律人亦严，对人对事总是率性而为，动辄用自己的尺子衡量一切，缺乏理解精神和宽容雅量，不看时间场合，不顾及他人感受，不肯讲究方式方法，口无遮拦，直来直去，有时结论下得武断，态度和用语亦不免偏激，往往因此而得罪了一些人，刺痛乃至误伤了另一些人。在十几年前戴鹏海妻女移居美国单留他一人独在国内之后，大概由于长期孤苦寂寞、疾病折磨以及没有亲人在身边及时提醒节制所致，老人家张扬恣肆、狂狷无忌的做派似有向“老顽童”方向进一步发展的趋势。

对此我也曾深表忧虑并多次劝他：遇事少发脾气，处理方式圆通一点，少管闲事，多做学问，优哉游哉，岂不快哉？老先生当时虚心接受，但事后坚决不改，照样我行我素。日久之后，知道他的为人和“江山易改本性难移”的道理，何况还有“金无足赤，人无完人”的古训在，心想各人有不同的活法和行事准绳，也有各自的弱点，只要不违反大的原则，何必求全责备？要他换一种活法，不但少有可能，甚至真的对他身体不利——这样一想，我也就顺其自然，从此便不大劝他了。我能做的，就是隔三岔五给他打长途，与他聊天，问候他的身体状况和生活起居，交流彼此学术研究近况和国内乐坛上共同感兴趣的信息，我也确实从中获益匪浅。至于对他性格中某些弱点和做派，其中包括他对我的严厉批评，唯有抱定“有则改之，无则加勉”宗旨，余则大可不必过分在意。若有不同意见，既可据

实辩之,也可据理争之;若两者皆不奏效,不妨在淡然一笑之余,坦然处之、宽容待之,充分享受他那份“爱之深,责之切”的浓浓情意,禅能解疙瘩、去龃龉,最终必化口水干戈为玉帛矣。

8

所谓“老骥伏枥,志在千里”,戴鹏海先生已届80高龄,算得是德高望重的耄耋寿星了,但他情有所寄、志存高远,如今依然活跃在音乐学研究岗位上,一如既往地每日坚持研究和伏案写作数小时而断无节假日之说,也一如既往地关注着我国音乐艺术和理论批评的当前状态和未来发展。2008年年底,戴公应邀到南京艺术学院参加“改革开放与中国当代音乐学”高层论坛并在全体大会上做了题为“改革开放与我”的简短发言,以昂扬的调子肯定了改革开放以来我国音乐学界所取得的重大成就,且就音乐界当下“人文关怀的失落”和“道德底线的崩塌”及其种种表现向全国同行发出了严重警号。此前我在许多学术研讨会上听过戴公的即席发言,但这个发言无疑是其中最为言简意赅也最具振聋发聩力量的一篇。此言既出,当即得到全体与会代表的一致赞同,并在本次论坛上引发了关于当代音乐家如何建设刚性人格、弘扬“贺绿汀精神”的热烈讨论。

去年,戴鹏海又担任了上海音乐学院音乐学博士后工作站合作导师,并招收两位青年学者进行当代音乐的博士后研究,为我国培养当代音乐研究高层次后继人才而殚精竭虑、奉献光热。以戴鹏海对自己、对学生的要求都近乎严苛的一贯作风揣度,其生活色彩想必更为丰富,工作节奏也定然更加紧张。相信经过短暂磨合和彼此适应之后,双方必能从合作研究中所得颇丰——学生从戴公处获得的,是高规格的精深学术指导和为人治学的宏旨大道;而戴公从学生处获得的,则是青春活力的熏染、子女般的关爱与照料、信息时代新方法新手段的帮助和新一代学人“快乐学术”之别样生存状态的多彩对比。而师生间这种良性互动的必然结果,则是合作研究取得高质量成果。我对此满怀信心和期待。

作为比他年轻十多岁的学生辈诤友,值此庆贺戴公80寿辰之际,在学习他为人治学高尚道德风范的同时,也希望老人家保持愉快心境,平素对人对己不必太苛,还是多以自己的健康为念,尽情享受生活中、科研教学中的阳光和乐趣最是要紧。

最后,我和所有关心、爱戴他的朋友们衷心祝愿戴鹏海先生——

身心少累、学树常青,笔体两健、老更有为,在科研和教学岗位上,为我国音乐艺术和音乐学事业在新世纪的繁荣发展不断贡献他的强光与炽热!

(原载《人民音乐》2009年第9期)

“文革”狂躁中的天籁之声
——初听李双江歌唱艺术印象追记

李双江同志是我国著名男高音歌唱家之一，我与他的交往和友谊虽是很晚近的事，但对他的声乐艺术造诣却是仰慕已久，并可追溯到我第一次听到双江同志迷人歌声便即刻为之倾倒的“文革”中期——尽管已记不清具体年月，但当时那种兴奋、惊叹、感动、狂喜的神奇感觉与体验，虽经30多年风雨冲刷而历久弥新，而且至今想来依然令我激动不已。

在“文革”早期充满狂躁的中国歌坛，经过无处不在的疯狂鼓噪“造反歌”、阴阳怪气“牛鬼歌”、高硬快响“语录歌”狂轰滥炸之后，音乐的耳朵近乎失去知觉，审美的神经也已麻木不仁，歌曲创作沦为“文革”政治的传声筒，具有生命气息和歌唱美质的声乐艺术也被严重沙化的一片荒漠所取代。

1971年“9·13”事件之后，周恩来主持中央工作。他对“文革”中前期音乐创作中的标语口号式倾向及高硬快响的僵化风格提出了许多批评，号召音乐工作者创作群众喜闻乐见的歌曲作品和歌舞音乐。后来，经毛泽东亲自提议，邓小平复出，担任国务院副总理兼解放军总参谋长，主持中央及中央军委工作，对遭到林彪和“四人帮”严重破坏的国民经济大力进行治理整顿，文艺工作也得到一定程度的复苏，中国歌坛这种万马齐喑的状况才发生了些许改变，其重要标志是涌现出一批有较高艺术质量、音乐上有一定个性和特点的作品，例如《我爱五指山，我爱万泉河》（郑南词，刘长安曲）、《千年的铁树开了花》（王倬词，尚德义曲）、《北京颂歌》（洪源词，田光、傅晶曲）、《回延安》（陈宜、陈克正词，彦克曲）、《台湾同胞我的骨肉兄弟》（于宗信词，钊邦曲）、《毛主席关怀咱山里人》（郭兆甄词，郑秋枫曲）及电影歌曲《红星照我去战斗》（王汝俊等词，傅庚辰曲）等。这些优秀作品，不但令当年歌曲创作的狂躁风气为之一改，而且也为一批在“文革”早期被挤压、遭迫害的杰出优秀歌唱家的脱颖而出或重返歌坛提供了一个绝好的机遇。碰巧的是，在这些为数不多的作品中，由双江同志演唱的就有《红星照我去战斗》和《我爱五指山，我爱万泉河》两首。双江同志在我心目中之所以成为这批杰出歌唱家中最具代表性的人物，乃是因为，不仅在当时、而且是此后数十年间声乐成就最高、歌唱生命最长、在广大听众中影响最大的男高音歌

唱家。

不过，当时我还是上海音乐学院的学生，此前也从未听说过李双江其人其歌其事。让我为他的歌唱着迷的，最早是在电影《闪闪的红星》中听到他演唱的《红星照我去战斗》。

《红星照我去战斗》是一首抒情短歌，从作品的一度创作看，与“文革”前一些优秀抒情歌曲相比并不见得有多大突破，然在当时却显得异常清新；用独唱歌曲的标准衡量，旋律好像也不够声乐化，对此双江同志唱来得心应手、游刃有余，金属般漂亮而又松弛的纯正男高音音色，清晰的吐字，行腔走句中一些微妙润腔和小装饰音的加花处理，将谱面上原本比较平直的旋律线条演绎得神采飞扬、中国韵味十足，显出双江同志将美声唱法与我国传统声乐独特神韵有机结合方面所独具的非凡功力和修养。在歌曲结束句：

谱例 1



音区逐渐上升，进入歌曲的抒情高潮。在实际演唱中，双江同志有意识地将节奏拉宽速度放慢，在“万里江山似锦绣”处达于全曲最高点，在“山”和“锦”两个最高音上略作延长处理，使他的辉煌音色得到一定程度的发挥，从而赋予这首原本不够声乐化的抒情小品以充沛的情感含量和较高的声乐魅力。

尽管如此，真正在一度创作和二度创作两方面都令我由衷折服和终生难忘的还是《我爱五指山，我爱万泉河》①。记得我从上海大街上的高音喇叭里听到双江演唱的这首歌，那仿佛从另一个世界传来的奇妙歌唱有如天籁之声，令大街上几乎所有的行人尽皆不由自主地驻足昂首、凝神谛听，无一不被歌声中浸透着的那种追魂摄魄的声乐艺术魅力所彻底征服，直到歌曲终了方心满意足各自散去。此情此景，斯曲斯人，至今依然历历在目、声犹在耳。

当然，这首歌的巨大艺术魅力首先来自于一度创作。无论在当时还是在今天，我都认为《我爱五指山，我爱万泉河》与《千年的铁树开了花》一起，都可堪称“文革”中期我国歌曲创作的“双璧”，不但在文学语言和音乐语言两方面都很少见到“帮气”的影响，更为可贵的是，两者的结构较一般抒情短歌复杂得多，抒情

---

① 本文所依据的乐谱文本，为朱新华主编、江苏文艺出版社 1999 年 6 月出版之《我爱你，中国——祖国颂优秀歌曲选》（简谱）第 255—256 页所收录的《我爱五指山，我爱万泉河》，该版本调号标记为^{b}A，与李双江演唱版本的实际调高相符；而由霍立等主编、辽宁人民出版社 2000 年 10 月出版之《新编中国声乐作品选第四集》（带钢琴伴奏的五线谱本）第 214—217 页所收录的该作品，编者大概出于适合更多男高音演唱时使用的考虑，故将其调号标记为 F，比李双江演唱录音版本的实际调高降低了小三度。

气质浓厚,旋律写作新颖别致且相当声乐化,有利于二度创作歌唱才华和声乐技巧的充分发挥,音乐创作上专业化程度较高,其整体审美品格接近于雅俗共赏的艺术歌曲境界,休说在“文革”歌曲创作中独领风骚,即便拿它们与新时期最优秀的歌曲作品相比也毫不逊色。这两首作品之能够产生于“文革”中期实在是个奇迹,并在“文革”时期近乎暗无天日的歌曲创作史上增添了一抹亮色。

说到底,音乐艺术是一门表演艺术,音乐作品只有通过表演艺术家的二度创造才能化为艺术音响,才能成为广大听众的审美对象并被他们所感知。从这个意义上说,歌曲《我爱五指山,我爱万泉河》在一度创作上的成就,必须有赖于歌唱家对作品的深刻理解并通过二度创作的生动演绎,才能将谱面的成功化为现实的成功,才能从词曲作者单方面的成功变为创作者与演绎者两方面珠联璧合、高度契合、有机化合的整体性成功。

尽管我不知道词曲作者创作《我爱五指山,我爱万泉河》的具体动机及双江同志当时为演唱和录制这首歌所付出的艺术艰辛,但从作品本体所呈现的面貌看,它即便不是词曲作者为双江同志量身定做的,其声音类型、整体气质、浪漫情怀也与双江同志本人所特有的歌唱天赋和超凡能力绝对地高度契合。

作品以“我爱五指山,我爱万泉河”起兴,开门见山点出歌曲主题,双江同志用自然松弛的声音、平和亲切的语调,从中低声区开始陈述,通过短短四个乐句,便生生营造出一种仿佛沉思似的艺术语境,将我们带入到对于英雄往事的深情追忆之中。旋即在下属和弦与主和弦交替分解进行的两个乐句上敞开诗意胸怀:

谱例 2



特别在“啊,万泉河”处,从谱面看其高音已达到$^{b}a^{2}$—$^{b}b^{2}$,是此前许多男高音觉得较为困难的声区,但双江同志唱来非但音色坚实,发声圆润,而且饱满的激情有饱满的气息做支撑,通透中绽出光彩,因此显得特别动情动人。正所谓“只要一开口,便知有没有”——这个呈示性段落篇幅虽不大,但李双江初展歌喉便先声夺人,向我们展示了他的出众才情和歌唱魅力,牢牢牵引着我们的审美注意。

随着歌曲进入快板的分节歌中段,李双江用歌声将我们带入到那个激情燃烧的岁月。进行曲的速度,坚毅的节奏,铿锵的音调,抒情主人公完全沉浸在对

于红军当年战斗生活的追忆与赞颂之中；到“我爱红军走过的路”和“万泉河流水向大海”两句，节奏被拉宽，旋律更舒展，声区逐渐上扬至抒情高点；双江同志在处理节奏徐疾、腔词松紧、音色明暗、音量控制、情绪转换、结构过渡等方面表现出极高的音乐素养与歌唱天赋，将词曲中所蕴含的情感内容揭示得层次分明、错落有致。

最令我赞叹不已的当推歌曲的省略再现段。这是全曲的华彩部位和情感高潮所在，也最能体现出双江同志歌唱艺术的精气神：

谱例 3



这个 c^3 是全曲的最高音，也是男高音的极限声区且做自由延长处理，其演唱难度之高常常使大多数男高音望而却步，乃不得不做降调处理；然而，双江同志唱来却轻松自如，毫无技术负担，共鸣充分，漂亮音质透出铜板铁琶之声，闪耀金属光泽，听来辉煌之极，美轮美奂；“红军的钢枪永在手中握”是全曲的结束句，歌唱状态多在极高声区运行，双江同志在尽情挥洒其男高音美质和浪漫激情的同时，还通过对于气口、滑音及字头、字腹、归韵的绝妙控制，对歌词语言之语音、语气、语势、语感的熟稔把握，将一派英雄气概、浓郁民族神韵和汉语独特之美尽皆灌注于他的歌声之中，不着雕琢痕迹，全无局促之感，举重若轻而又浑然天成，将歌唱艺术之至美境界和迷人魅力展示得淋漓尽致、妙不可言。

双江同志当时的演唱，不仅近乎完美地创造性地演绎了作品的思想艺术内涵，而且借作品所提供的舞台向“文革”中处于审美饥渴状态的我国亿万听众重新证明了一系列被遗忘得太久的真理——什么样的作品才配称之为音乐，什么样的歌唱才配称之为声乐艺术，用具有何种美学规格的人声来表达情感者才配称之为杰出歌唱家。

在经历过“文革”早期歌坛的粗粝、狂躁之后，能够听到如此优秀的作品和如此动人的天籁般的歌唱，真有如大旱之望云霓、久渴之饮甘霖之感，让人不禁想起唐诗中“此曲只应天上有，人间哪得几回闻”的名句来；当时人们从中得到的极大审美满足，是今天年轻听众在当下语境中根本无法想象的。

由此我认为，无论是《我爱五指山，我爱万泉河》这首歌遇到了李双江，还是李双江遇到了《我爱五指山，我爱万泉河》这首歌，都是“文革”中期那个特殊年代一种难得的机缘巧合，都是一种只有周恩来、邓小平主持中央工作时才可能出

现的天赐良机,因此,它不仅是《我爱五指山,我爱万泉河》这首歌及其词曲作者和李双江同志个人的幸运,同时更是中国歌坛、中国声乐艺术和中国亿万听众的幸运。

从那以后,我便成了李双江歌唱艺术的忠实"粉丝",对他此后的演唱生涯一直保持着高度关注的热情。我注意到,他在不同时期演唱的《草原之夜》、《再见吧,妈妈》、《想起周总理纺线线》、《啊,延安》、《北京颂歌》、《船工号子》、《达坂城的姑娘》、《在那遥远的地方》等作品,有些曲目虽不是由他首唱,但却成为我最为激赏的版本之一。其理由很简单,我不独为他的纯正而华丽的男高音音色和极具个性的招牌式颤音着迷,更重要的是因为他对作品的理解和演绎总是那样激情四射、别具一格、不同凡响且光彩照人,总是那样远离"匠气"而不懈致力于二度创造探索并让他的听众从中享受到无穷的意趣和快乐。

随着改革开放的深入发展和专业声乐教育水平的提高,如今活跃在国内外歌坛上的我国优秀男高音越来越多,但像当年李双江演唱《我爱五指山,我爱万泉河》那样能够如此深切地打动我、如此彻底地征服我、能够令我三十余年来久久不能忘怀、一提起来便热血奔涌的歌唱,说得客气一些,为数极少;说得实在一点,根本没有。故而我坚持认为,从《我爱五指山,我爱万泉河》的二度创作而言,李双江同志当年所唱的这个版本以及它所达到的声乐艺术高度足可堪称经典且至今不可企及,更无法侈谈超越——差距主要不在发声圆润、音色辉煌、吐字清晰以及呼吸顺畅、共鸣科学等等这些技术和方法论层面,而在于与歌唱家社会阅历、生命状态、人文素养、浪漫才情、民间音乐功底休戚相关的对作品思想艺术内涵的理解深度、情感浓度及其身心投入的真诚度,在于歌唱家将上述这些至关重要的因素与高超声乐技术技巧完美整合与自如驾驭的非凡功夫和综合能力。"字正腔圆"、"声情并茂"之类概念人人都会说,中国的声乐作品天天都在唱,但要在歌唱艺术实践中真正切实地做到并达到双江同志的美学境界,决非易事。

如今,我追忆这段历史,直接动因当是祝贺双江同志歌唱艺术 50 年,但在更普泛的意义上,则是有感于目前我国歌坛有漂亮声音和科学训练的男高音不少,但能够深入挖掘、体味中国作品的音乐内涵并在二度创作中将科学发声法与中国韵味、声与情、腔与字等等完美结合起来的动人演唱却是屈指可数;我们经常见到和听到的,往往是漂亮声音装饰下内涵的苍白和寡淡无味。而李双江同志的歌唱生涯及其艺术造诣恰恰在这些方面为我国声乐艺术树立了一个可资参照的宝贵坐标,其中一定蕴藏着丰富的人生经验和艺术财富,值得声乐界和音乐学界去认真思考和总结。这当然是一项十分光荣而艰巨的任务,需要很多有志者的多年通力合作才能完成,但只要我们坚持不懈认真做去,就必有成功之望。

在庆贺老友李双江同志70寿辰、歌唱艺术50年之际,谨借这篇短文,恭祝这位著名的军旅歌唱家、声乐教育家生命之树常绿,声乐艺术之树常青!

(原载《人民音乐》2009年第10期)

南艺音乐学学科建设的播火者和奠基人
——写在茅原教授八十寿庆之际

来南艺之前,我与茅原老师之间的直接交往不多,对他的了解基本上是通过"神交"途径获得的。还在中国艺术研究院读研究生时,就仔细拜读了茅原老师的《关于戏曲音乐刻画形象的几个美学问题》(《音乐研究》1959 年第 1 期)、《再谈戏曲音乐刻画形象的美学问题》(《音乐研究》1959 年第 5 期)以及《音乐的确定性与不确定性》(1963 年《音乐论丛》第 2 辑)等重要论文,80 年代在担任《中国音乐学》副主编期间,经手发表了先生几篇音乐美学作品,对他的音乐艺术素养和哲学思辨功力十分钦佩。2002 年调入南艺之后,早有上门求教的愿望,一则届时他已退休,二则我初来乍到、人地两生且教学研究任务日重,彼此虽然有些接触机会,但多限于研究生答辩或学术会议场合,惜未深入交流。

大概在 2005 年下半年,茅原老师将他的两篇新作同时发给我,一篇是美学论文《意识二重性与音乐美学——源自前人的争论》,一篇是纪念散文与史学评论的结合体《仲德周年祭——评〈中国音乐美学史〉》,并在附言中命我提出修改意见。这是我第一次在正式发表前就看到的茅老师作品。后来,前者发表于《中国音乐学》2006 年第 1 期,后者发表于《音乐与表演》2007 年第 4 期。其实,我对西方音乐美学至多只是发烧友,对中国古代音乐美学更是典型门外汉,哪里提得出什么中肯的意见?唯有老老实实执弟子礼、认真学习、悉心领悟的资格而已。事实上,我从这两篇文章中获益颇多,这里不及备述,但读后有一个强烈印象却不能不提:茅原老师哲学视野的宏阔、逻辑思维的缜密以及他对中国古代音乐史研究的精深学术洞见,令我非常钦佩。

后来,我所从事的《改革开放与新时期音乐思潮》课题研究,在"于润洋和西方现代音乐美学研究"这个子课题上碰到了拦路虎,虽然费尽九牛二虎之力依然毫无把握,除了向我的几个博士生求援之外,茅原老师便是我计划中最重要的求教对象。于是便有了后来的登门拜访和网络交流。通过这次零距离地接受茅老师指导,使我对他深厚学养、高尚师德、严谨学风及谦逊为人有了更深一层的了解。其中最让我茅塞顿开的收获,就体现在"对于润洋先生的方法论系统究竟应该做怎样的概括"这个问题上:

我根据于润洋先生本人的一贯主张，认为应该用历史与逻辑的“二维结合”来概括，并将它的理论来源追溯到恩格斯关于用“美学的观点和历史的观点”来揭示对象“较大的思想深度和意识到的历史内容”①的主张；并指出，恩格斯认为这个“历史和美学相统一”的批评标准是“非常高的、即最高的标准”②。

而茅原老师则根据于润洋先生的研究实践及其成果，认为应该概括为历史、逻辑与工艺学的“三维结合”，而于润洋长篇论文《歌剧〈特里斯坦与伊索尔德〉前奏曲与终曲的音乐学分析》（《音乐研究》1993 年第 1—2 期连载）便是这个方法论运用的代表作品。尤为重要的是，茅原老师进一步指出，这一主张的理论来源最早可能出自黑格尔“逻辑与历史的统一”的思想，后被恩格斯继承下来。事实上，马克思主义已经跨越了黑格尔的这个两统一。马克思的《资本论》及其整个哲学体系，都带有强烈的工艺技术分析的特点。因此，马克思主义哲学与政治经济学之所以走在 19 世纪时代的最前列，当与这种三维结合的创新思维方式密切相关。而 20 世纪现代系统论所说的三维知识结构，正是逻辑、历史与技术三者的有机统一，技术分析的渗入使哲学研究如虎添翼。

茅原老师的分析既高屋建瓴，又鞭辟入里，顿使我有如清风拂面、豁然开朗。此前曾自以为对马克思主义哲学略知一二，但在茅原老师面前益发显出自己的浅薄寡知，也由此体味到古人所说“与君一席谈，胜读十年书”的无限快意。

经过茅原老师这一番点拨之后，我对论文的相关内容做了大幅度修改，并将他的精辟观点也融入其中。后来，我持论文修改稿当面向于润洋先生请教，他对这个“三维结合”的概括也颇表认可，并由衷地说：有时自己正在做的事情，本人未必就能清醒认识；经你们这样概括之后，可以增强自觉性，坚持将三维结合方法运用于今后研究实践之中。

尽管我没有能力来全面评价茅原老师的研究成果和教学成就，但仅从我来南艺工作这几年所听到、接触到、看到、感受到的几个侧面看，他的教学实践为南艺音乐学的学术梯队和师资队伍建设精心培育出大量人才（其中包括三位博士生导师以及广及各学科的众多教授和副教授），因此不愧为南艺音乐学研究和教学的播火者，南艺音乐学在近年来之所以能够得到飞速发展，茅原老师数十年的潜心教学功不可没。他的研究实践不仅为音乐美学、作曲技术理论、中国音乐史、西方音乐史、民间音乐理论等学科在南艺的发展壮大奠定了基础，而且他本人早在 50—60 年代之交便成为南艺音乐学学者中赢得全国性声誉的第一人；到了新时期依然保持着旺盛的学术创造力和理论探索锐气，改革开放 30 年来公开出版的一系列学术著述，自然地将他推向全国音乐学界前沿性学者的地位。我

---

① 恩格斯：《致拉萨尔》，《马克思恩格斯选集》第 4 卷，北京：人民出版社 1966 年 6 月版，第 316 页。

② 恩格斯：《致拉萨尔》，《马克思恩格斯选集》第 4 卷，北京：人民出版社 1966 年 6 月版，第 319 页。

甚至认为,就学贯中西、博通古今、整合三维(工艺学、历史、美学)这三方面而论,其修养和造诣为绝大多数国内同行所远远不及。至于他的《未完成音乐美学》,则是其公开发表的学术成果之集大成者。

茅原老师一生低调处事及为人为文,且因各种主客观条件限制长期偏于金陵一隅,又未担任过任何有全国影响的显赫职务。在中国这样的官本位国度,衡量一个学者的标准常常看职务高低而不看学术本身。这就使他的学术成就常常被低估。

2003 年南艺获得音乐学的博士授予权时,茅老师已退休多年,虽经多方努力仍无法冲破现行体制的藩篱为他争取到博士生导师资格。但他从不枉求虚名而只干实事,在南艺音乐学博士教学中带出了首届音乐美学博士范晓峰,其学位论文也被评为优秀博士论文。至今他仍在指导着两个博士生的学位论文写作。

茅原老师又是一个博学多思之人,数十年来一贯勤于思而少于作,因此公开发表或出版的学术文论仅能部分地、只在一定程度上反映出他的思想深度和思考成果,此外还有许多深邃的思想、闪光的见解、独特的理论发现和创造,深深地埋藏在他的读书笔记、书信往还或上课时的即兴阐述中。这是一笔宝贵的思想财富,迫切需要曾长期受教于他的学者们在回忆和发掘的基础上进行系统化整理,拿出一批第一手资料,为后续研究夯实文献基础。

当然,从事这项研究,有一个最大难题横亘在我们面前——茅老师学术研究的博大视野和精深内涵,使得国内很少有学者能够具备站在同一高度对他进行跨越多个学科的整体性研究的修养和能力。为克服这个难题,建议在南艺音乐学各学科的博士和硕士教学中,各位导师将茅原教授的研究成果按照学科性质拆分为若干学位论文选题,指导学生进行分门别类的专题研究;我坚信,只要如此坚持两三届,我们必能在这个学术富矿中挖掘出许多此前没有被人发现的金子来——当然,它不仅属于茅原,不仅属于南艺,更属于中国当代音乐学。

茅原教授的学术成就和人格力量是南艺音乐学研究和教学的光荣与骄傲。作为他的编外学生,在老人家 80 寿庆之际,衷心祝福他——

生命之树常绿,学术新花频开!

(原载《音乐与表演》2009 年第 1 期)

艺术学学科建设



综合舞台艺术史:中国音乐史的遗缺

我国戏曲艺术发展史,历来是中国音乐史研究和记叙的重要对象;自中国音乐史之最近断代史——中国近现代当代音乐史创立以来,也一直将我国歌剧音乐剧史和舞剧史作为自己研究和记叙的对象。只要翻开公开出版的此类著述,上述内容无不在其中占有较大篇幅。

不仅如此。从中国音乐史的学科内涵看,如同中国民族器乐史、中国民歌史、中国交响音乐史、中国合唱史、中国钢琴音乐史等等一样,中国戏曲史、中国歌剧音乐剧史、中国舞剧史同属中国音乐史学科框架下之中国音乐门类史或中国音乐体裁史范畴。

这一切,非但成了中国音乐史学界的共识,而且也是学者和教师们从事这一学科研究和教学的惯例,却很少有人注意到其中所深埋的理论视野缺失、所遭遇的学科定位尴尬。

本文的立论和相关论述,便从这里开笔。

艺术分类、学科分类与综合舞台艺术

在中国音乐史、中国音乐门类史或音乐体裁史的研究中,对我国戏曲、歌剧、音乐剧和舞剧的记叙,暴露出怎样的理论视野缺失,遭遇到怎样的学科定位尴尬?这种缺失和尴尬究竟因何而起,又如何破解?

要回答这些问题,首先必须从艺术分类和学科分类、综合艺术和综合学术说起。

艺术分类与学科分类

目前的艺术分类,有如下几种标准:

其一,按照各门艺术构成材料和语言体系的特殊性分类。例如,凡是以声音为基本的物质构成材料、以乐音(或声音)及其有组织的运动作为其表情达意之

语言体系的艺术,统归于音乐;凡是以线条、色彩及其他有形物质为基本构成材料、并以这三者及其有机组合和变化作为其表情达意之语言体系的艺术,统归于美术;如此等等。

其二,按照各门艺术诉诸人的不同审美感官分类。例如,凡诉诸人的听觉感官者,即为听觉艺术;凡诉诸人的视觉感官者,即为视觉艺术;如此等等。

其三,按照各门艺术存在方式分类。例如,但凡以空间存在方式为主且占有一定空间的艺术,即为空间艺术;但凡以时间存在方式为主且在时间中展开的艺术,即为时间艺术;如此等等。

其四,按照各门艺术的表现特性分类,例如,但凡擅长于表现的艺术(如音乐),即为表现艺术;擅长于造型的艺术(如美术),即为造型艺术;如此等等。

对于戏曲、歌剧、音乐剧、舞剧等综合舞台艺术,以往的分类原则大抵也是参照上述第一种标准,将戏曲归入戏剧门类,将歌剧音乐剧归入音乐门类,将舞剧归入舞蹈门类。

与上述艺术分类相对应,在以往的艺术学各学科分类中,将歌剧、音乐剧史论研究及批评划归音乐学,将戏曲史论研究及批评划归戏剧学,将舞剧史论研究及批评划归舞蹈学。

这样的艺术分类和学科分类,是中外艺术界和艺术学界一以贯之的历史传统,有其合理的学理依据并已存在多年,因此不宜轻易否定;但鲜有发现埋藏其间的某些深层次弊端和不足并提出解决办法者,却也是不争的事实。

综合艺术与综合学术

中国之戏曲以及中外之歌剧、音乐剧和舞剧,是音乐、戏剧、舞蹈、舞台美术及表演艺术高度融合的综合体,因其构成艺术要素的横跨多个艺术门类及其高度综合性特点,历来被称为“综合舞台艺术”;而这些艺术要素的跨门类综合,从来就不是各个艺术要素的简单拼凑和机械叠加,而是它们在充分发挥自身表现优势的同时,又与参与综合的其他艺术元素结成相互渗透、彼此制约的共生关系,在综合过程中既因受到其他艺术元素的牵动而不断改变着自身,也以自身固有的表现优势而牵动了其他艺术元素的不断改变,由是产生神奇而又美妙的化合、融汇和增墒效应,将听觉艺术与视觉艺术、时间艺术与空间艺术、表现艺术与造型艺术之所有表现优势和独特美感融于一体,熔铸出一种为其他单科艺术所绝无而仅为综合舞台艺术所独有的综合美质。

恰恰因为如此,综合舞台艺术及其下属的戏曲、歌剧、舞剧各门类才被称为“艺术皇冠上的宝石”而备受推崇,而音乐剧才被称为“朝阳艺术”和“朝阳产业”而风靡全球。它们在艺术上所达到的高度,代表着一个国家、民族之艺术创造力的发展水平和整体成就。

也正因为如此，无论是对综合舞台艺术进行整体性的史论研究，还是对其下属各门类（戏曲、歌剧、音乐剧和舞剧）分门别类地从事基础理论研究、发展历史研究及批评实践，同样是横跨多个艺术学学科（音乐学、戏剧学、舞蹈学、美术学、设计学及表演艺术学）的综合性研究，因此将它称之为“综合学术”恰如其分。它的学术使命，是以参与综合美营造的各元素之固有特质为研究起点，探讨它们在综合过程中的坚守与变异，破解各元素相互关系及其化学反应的诸多奥秘，揭示在不同综合舞台艺术门类中各各不同的综合形态、综合美质及其生成规律。而多视角、多向度和整一性研究，正是这种“综合学术”之根本特点，也是其研究方法的独门绝技。

传统学科格局下的综合舞台艺术史

在传统学科格局之下，以往的中国音乐史对于戏曲、歌剧、音乐剧、舞剧发展历史的记叙和研究，究竟呈现出怎样的状态，暴露出怎样的缺失，遭遇到怎样的尴尬？再问之：这种状态、缺失和尴尬，在其他姊妹学科的史学研究中是否也同样存在且同样严重？

事实已经给我们提供了确凿的答案。

单科体制与单一视野下的综合艺术门类史

自我国现代高等专业艺术教育创建以来，基本仿效欧美艺术教育体制，按艺术分类原则设置院校，从中央到地方，各类音乐学院、戏剧学院、舞蹈学院、影视学院、美术学院均为单科制院校，按照艺术教育的普遍规律和各自的独特艺术规律，对学生实行专业化、系统化的艺术修养和专门技能训练。即便是综合性艺术高校、某些戏曲学院以及师范类高校中的艺术学院（系），几乎将所有艺术门类都囊括其中，但其院系设置原则和教学理念仍旧是单科思维，下设音乐、戏剧、舞蹈、影视及美术等院系虽在同一道院墙中，但单科思维及其所造成的专业壁垒却如一道无形院墙，将各院系彼此隔绝开来，本院与他院、教师与教师、同学与同学之间每每“鸡犬之声相闻，老死不相往来”。

这种单科制的院校设置和教学理念，培养出大量通晓本专业规律、掌握了较丰富的专业知识和特长的专业艺术人才，这就是它的特殊优势和贡献；但也暴露出艺术视野过窄、艺术修养和知识结构缺项较多等弊端。

这种单科制办学理念及其弊端，同样也在艺术学理论下属各学科的教学和研究实践中反映出来。分别从音乐学、戏剧学、舞蹈学、美术系专业出身的学者，只熟悉本门艺术，对其他姊妹艺术，少数知其大概，余则茫然不知。故而他所从事的研究，仅能从本门艺术的单一视野切入对象；一旦研究对象超出他的学术视

域,往往茫然无措、怅然失语。

在中国音乐史研究中,此类情况不在少数,特别在研究对象是戏曲史、歌剧史、音乐剧史或舞剧史,从事综合舞台艺术门类史研究时,学者们通常的应对之策是取单一视野以扬长避短,只谈音乐不及其他;于是笔下的戏曲史、歌剧史、音乐剧史、舞剧史就蜕变成了“综合艺术元素史”,亦即戏曲音乐史、歌剧音乐史、音乐剧音乐史或舞剧音乐史。实际上,有诸多艺术元素均参与了这些综合舞台艺术之综合美的营造,音乐只是其中最主要的艺术元素之一;在这些综合艺术体中,音乐元素自有其相对独立性和独特的表现优势,但同时也接受着来自其他综合艺术元素的制约和影响并不断改变自身。因此,以往诸多研究的事实已经证明并将继续证明,将音乐元素从综合艺术体中单独剥离开来,仅从音乐这个单一视野对综合艺术体中的音乐元素做单向度的观察,便很难避免“只窥一斑、不见全豹”之弊。

首先以歌剧史中民族歌剧音乐戏剧性展开方式研究为例。民族歌剧为什么要在欧洲歌剧普遍采用的主题贯穿发展手法之外另辟蹊径、要采用板腔体这种独特的音乐思维方式来展开戏剧性?它与中国戏曲的音乐戏剧性思维、与中国当时的主流意识形态、与广大观众的审美习性呈现出怎样的关系?板腔体结构在民族歌剧中经历了怎样的萌芽、生长、成熟、发展等不同阶段,其具体音乐形态有何发展变化?在二度创作中得到了怎样的体现,取得了怎样的审美效果?到了新世纪之后,这种板腔体民族歌剧又为何成了“一脉单传”?要回答这一系列问题,从音乐创作视角出发对之进行研究,固然能够得出部分答案,但若不以综合思维和综合视野并联系中外戏剧艺术思维和审美趣味的差异性、中国戏曲的写意美学和音乐戏剧性展开的特殊性,联系当时之社会思潮,对之做多向度、全方位、综合性的历时考察,便无法对上述问题中诸多深层次命题做出圆满合理的深度阐释。

其次以戏曲史中“样板戏现象”研究为例。“样板戏”的创腔实践和乐队编配思维,除了受到中国传统戏曲写意美学和音乐戏剧性思维的影响至深至巨并将之当作自己传承和创新变革的基本立足点之外,往近里说,同时也接受了我国40年代以来民族歌剧的影响;往远里说,同样也受到五四以来我国新音乐创作的影响;往更远处说,欧美戏剧艺术的现实主义美学传统、艺术音乐创作(特别是歌剧音乐和交响音乐创作)中主题贯穿发展的音乐戏剧性思维也在一定程度上深刻影响了“样板戏”的音乐创作。若不将上述因素融汇一处、了然于心并做整体性、综合性的多维审视,其中诸多暧昧不清的重要命题便断难说明。

再次以舞剧史中舞剧音乐创作研究为例。中外舞剧史证明,作为舞剧艺术综合体中一个极为重要的元素,舞剧音乐同样是戏剧性音乐,从事舞剧音乐创作的作曲家们普遍采用主题贯穿发展这一严密有机且行之有效的音乐戏剧性思维来展现戏剧冲突、刻画人物性格。而现今之中国舞剧音乐创作,绝大多数作曲家

均摈弃主题贯穿发展手法和音乐戏剧性思维、转而采用一种可称之为“场面描绘性思维”、“激情渲染性思维”来谱写音乐，其音乐布局因缺乏贯穿统一的结构力而益显松散杂乱，其音乐描写因与戏剧情节、人物性格、戏剧情境未能构成明确可辨的对应关系而令人对其音乐表现目的何在顿生疑窦；还有更为等而下之者，则将央视大型歌舞晚会“大呼隆”式的音乐思维直接横移到舞剧音乐创作中来。舞剧音乐史研究者如果不联系剧情和人物性格，不对作曲家的音乐描写与舞蹈本体和舞台上所发生的一切进行综合性考量，仅从音乐本体形态视角出发对之做微观层面的作曲技法分析和评价，便绝难得出准确可靠的结论，甚至极有可能将这种起因于创作心态浮躁、急功近利之风盛行而产生的对于舞剧音乐创作戏剧性原则的倒退看成是一种观念更新和历史进步。

其实，在单科体制与单一视野下，不仅音乐史对于综合舞台艺术门类史的研究存在上述诸多缺失，戏曲学中的戏曲史研究、舞蹈学中的舞剧史研究又何尝不是如此？戏曲学者研究戏曲史时只谈脚本和剧诗不论音乐及其他、舞蹈学者研究舞剧史时只谈舞蹈不论音乐及其他这类情形，我们在以往的研究实践及其成果中随处可以见到。

单科体制与单一视野下的综合舞台艺术史

单科体制与单一音乐视野下的综合艺术门类史研究，尽管存在上述诸多缺失，但它毕竟从一个特定侧面、部分地揭示了音乐艺术元素在综合艺术体中的重要地位、表现意义和具体形态特点，因此仍是一种常规的、有价值的研究思路，不宜对之做过多的责难，否则便失之偏颇；至于过往研究中的诸多缺失，也确有增强“综合艺术”意识、拓宽“综合学术”视野来逐步加以弥补和完善之必要。

对戏曲学中的戏曲史研究和舞蹈学中的舞剧史研究，亦应作如是观。

然而，每当我们一旦超越“综合舞台艺术门类史”这个层面，将戏曲史、歌剧史、音乐剧史和舞剧史跃升到它们所隶属的更高一级逻辑层次“综合舞台艺术史”来观照时，总会遭遇到被无视、被遗忘甚至被抛弃的尴尬。谓予不信，请看下列事实：

在传统学科格局之下，鉴于综合舞台艺术史研究属于“综合学术”，受艺术学各学科自身的单科性质和特定范畴所决定，不仅中国音乐史研究自然将“综合舞台艺术史”研究根本排除在本学科的划定边界之外，而且中国戏曲史研究、中国舞蹈史研究也同样如此。

这也难怪。

如前所说，传统的艺术分类以单科思维为依据，于是，在艺术分类中，除了相关的单科艺术之外，在艺术分类群落中并无“综合舞台艺术”的地位；传统的学科分类亦以单科思维为依据，除了与之相适应的以单科艺术为研究对象的各学

科之外,在学科分类群落中亦无"综合舞台艺术"的地位。在人类艺术史上有千年历史的戏曲、数百年历史的歌剧和舞剧、百余年历史的音乐剧,这些曾经诞生过无数大师和杰作、充分体现出人类艺术创造的惊人天才和伟大成果并且至今仍是人类高尚精神生活断不可缺之艺术品种,居然在艺术分类和学科分类中处于极度尴尬的、名不正言不顺的窘境之中——尽管戏曲被称之为"戏曲学",尽管歌剧和音乐剧被迫屈居于"音乐学"、舞剧被迫屈居于"舞蹈学",但恰如前已指出的那样,由于这些学科的单科体制和单一视野,各学科之间非但界限明显,而且壁垒森严;在现行单科艺术教育体制和学科布局之下,若要它们仅仅依靠自身的力量,打破学科间的既有界限和学科壁垒,对这些综合舞台艺术品种之综合要素、综合机制、综合美质、综合效应进行跨越多个学科的综合性研究和多维度审视,即便不是天方夜谭,也是极为困难的。

更具悲剧意味的是,这种因传统学科布局不合理而造成的"综合舞台艺术史"或被活生生肢解到各个单项学科之中、或遭整体性遗弃而长期流离失所、无家可归的现实,学界人士对此多习以为常,甚至渐渐积淀成一种思维定势。为此,戏剧类杂志常常拒绝刊登包括音乐元素在内的歌剧史和音乐剧史研究论文,音乐类杂志常常拒绝刊登包括舞蹈元素在内的舞剧史研究论文,舞蹈类杂志常常拒绝刊登包括音乐元素在内的舞蹈史研究论文;其牛气冲天的理由,一般都是"专业不对口"。

综合舞台艺术的长期活跃、综合舞台艺术研究的长期阙如以及这两者的长期并存,于是便酿造了一出削足适履式的悲剧且已上演了数百年;究其悲剧成因,不能不归咎于单科体制和单科思维,以及传统学科布局对于综合舞台艺术这个鲜活大家族的整体性漠视。

遗缺的两种解决之道

中国音乐史在面对综合舞台艺术史研究时所常见的缺失、所遭遇的尴尬,因其属于体制性痼疾且由来已久,故此不易得到根本解决。笔者从事中国近现代当代音乐史、歌剧音乐剧史研究多年并有几部著述面世,每到涉笔戏曲、歌剧、音乐剧、舞剧这些史学对象时,亦常怀捉襟见肘之憾。故此思之再三,特提出如下两种解决之道供同行参酌指正。

权宜之计:在现行学科布局下完善学者知识结构

中国音乐史之综合舞台艺术史研究所面临的最大难题,主要是来自学术队伍的专业背景和知识结构局限,而单科制的艺术教育体系则是造成这种局限的主因——从现行教育体制中很难成批培养出能够胜任并自如驾驭对综合舞台艺

术进行多学科、综合性史学研究和批评的学者。综合舞台艺术史自身研究传统和学术积累之所以薄弱，当与学者队伍的这一局限关系极大。于是便有学者据此提出质疑：学者知识结构局限若不能合理解决，合格的研究队伍便付之阙如，理想中的中国音乐史之“综合舞台艺术史”研究岂不成了“无人地带”，本文所描画的种种优越性美景，与海市蜃楼何异？

有鉴于此，在维持现行学科布局的前提下，我认为这一难题暂有两条破解之法：

其一，在我国从事中国音乐史的学者中，钟爱综合舞台艺术、对其史论研究及批评怀有浓厚学术兴趣且在以往的研究实践中有一定成果积累者不乏其人。只要这些学者对自身的知识结构局限抱有清醒认识并通过个人修为和不懈努力，仍有较大可能增其强补其弱，进而逐步实现综合艺术素养、技能的自我完善和理论视野的多维拓展。

当然，这种仅靠个人修为和努力以达成学者知识结构自我完善的方案，由于缺乏制度性的设计和保证，既有较多的偶然性，也带强烈的个性；但也不可否认，“制度外成才”或“自学成才”现象仍是一种现实的人才培养之路。

其二，在有条件的艺术高校、特别是在打破单科思维和学科壁垒方面拥有特殊优势的综合性艺术高校，明确提出“以综合思维办综艺高校，化综合潜能为综合优势”的目标，打破无形院墙，充分发挥综合性艺术高校的有利条件，在本科各理论专业的教学中试行以本学科为主、兼学其他学科的制度；同时专门设立“综合舞台艺术学”这个新专业或新学科，通过硕士、博士学位教学和博士后工作站制度，将本校或其他高校本科、硕士和博士中那些既对综合舞台艺术某一门类及其史论研究和批评有较扎实的专业基础和一定学术积累、又有广泛的艺术兴趣、理论视野较为开阔、具有培养潜质的学生招收入学或从事合作研究，令其广泛接触其他综合舞台艺术的经典作品和学术文献，在积累更多鲜活感性经验的同时，从基础理论和专业技能诸方面对之进行针对性的增强补弱训练。

这是一种制度性的高层次学位教学和合作研究，前述“制度外成才”所特有的偶然性和个别性得以有效避免，如能坚持七八年、十数年，一批批真正合格的综合舞台艺术学学者之有望从各院校中培养出来，当不再是乌托邦式的幻想。一个具体实例是，笔者从 2004 年以来在南京艺术学院设立“歌剧音乐剧史论研究”方向，通过硕士、博士教学和博士后工作站制度，对入学和进站的中青年学者进行这两门综合舞台艺术的史论训练，效果良好。如果戏曲学、舞蹈学这两个学科也尝试这样做，相信同样能够取得良好效果。

当然，上述建议和方案也未必能够得到学界同仁的广泛认可，即便经过深入讨论和争鸣最终能够获得多数同行的共识也还有待时日。但从中国音乐史对于戏曲

史、歌剧史、音乐剧史和舞剧史研究队伍培养来说,仍不失为一条可行的权宜之计。

根本之道:作为艺术学理论之二级学科的综合舞台艺术学

近来,国务院学位委员会颁布了最新学科目录,将艺术学从文学中独立出来,列为第十三个学科门类;在其之下,设立"艺术学理论"、"音乐与舞蹈学"、"戏剧与影视学"、"美术学"和"设计学"5 个一级学科。

尽管艺术学界仍有一些学者对这个最新学科目录持有异议,但仅就它将艺术学从长期从属于文学这种寄人篱下的困境中解放出来这一点而论,当为我国艺术创作、艺术教育、艺术学研究的整体性繁荣发展提供了一个独立平台,因此有难以估量的战略意义;而包括"综合舞台艺术史"、"综合舞台艺术论"、"综合舞台艺术批评"在内的"综合舞台艺术学",其长期"妾身犹未明"式的尴尬处境,也因此现出了"必也正名乎"的曙光。本文的论旨之所以从中国音乐史研究的缺失与尴尬转向并最终归结到"综合舞台艺术学"的学科定位和学科建设上来,并将它列为彻底解决上述诸多难题的"根本之道"提出,其基本立意正在于此。

窃以为,从"综合舞台艺术学"的学科性质、研究对象、理论范畴的综合性和特殊性及其跨学科多维度研究方法等方面做统筹考察,其最佳的学科定位,是将它置于一级学科"艺术学理论"之下,与"艺术原理"、"艺术史"、"艺术批评"共同构成 4 个二级学科。

我之所以如是说,不单单是为"综合舞台艺术学"寻找到最佳的学科定位,同时也是针对艺术学研究的历史与现状而给出学科建设建议。因为,过往之艺术学理论,无论它是曾经的二级学科还是如今的一级学科,其研究一般均呈现出如下两种不同的学术道路:

其一,现今从事艺术学研究的学者,多系文学、史学、美学或哲学专业出身,其长处是文史哲修养和抽象思辨能力较强,著述的逻辑性强,文字表达功夫到家;然终因各种主客观条件(特别是教育背景)的限制,其笔触往往由于未经某一门类艺术本体理论和技术技巧的系统训练而缺乏坚实的立足点和真切丰富的感性体验,常常无法真正探入到特定艺术门类的本体结构和形态特征之中去探知其美的生成规律和独有奥秘,因此普遍存在着某种"泛理论"倾向,绝大多数成果均在天马行空、行云流水般的高谈阔论中难免露出粗疏空泛、隔靴搔痒之弊,甚至流于"门外艺谈"——此即所谓"不通一艺莫谈艺"也。

其二,经历了某一门类艺术之技术技巧系统训练的学者,往往又缺乏宽广的艺术视野和超拔的哲学—美学素养,难以进行跨门类、跨学科的综合研究和理论概括,其成果大多局限于某一门类的本体论研究、史论研究或批评,其成果每每钟情于本门艺术某些技术细节的描述和分析,并止步于具体艺术经验的玩味,却无法将其理论视野提升到真正意义上的艺术学层面,因此存在某种"经验论"倾

向，终令艺术学理论的学科属性未得到真正彰显而常遭名实不符诟病——此即所谓“仅通一艺难论艺”也。

当上述两类学者面对戏曲、歌剧、音乐剧和舞剧这些研究对象时，其专业背景和知识结构的固有弱点以及由此形成的“泛理论”或“经验论”缺憾便更加暴露无遗，根本无法胜任对它们做多艺术元素综合审视和多学科交叉研究的学术使命；至于上升到“综合舞台艺术学”这个层面，对之做更高层次的综合审视和超拔研究，则更无从谈起——这也是综合舞台艺术及其史论研究和批评迄今为止从未进入艺术学学者研究视野的根本原因。

正因为如此，笔者才放胆建议：将“综合舞台艺术学”列为一级学科“艺术学理论”项下的一个二级学科；这一建议倘获采纳，我想它的优越性至少可概括为如下三个方面：

其一，长期被遗落在诸多学科之外、一直处于居无定所状态的综合舞台艺术及其综合性史论研究和批评，从此结束流浪者和弃儿身份，终于找到了名正言顺的栖身之所；而对综合舞台艺术的整体性、综合性研究，也将因此受到艺术学界的认可和重视，无论从理论与实践两方面均将大有益于综合舞台艺术创作、表演、教学及其学术研究的繁荣和发展。

其二，一级学科“艺术学理论”因综合舞台艺术学的加盟而从此有了专属于本学科的研究对象，从而使学科内涵更为充盈，学科结构更具纵深感。尤为重要的是，实际上，艺术学基础理论研究的真谛多深藏于舞台综合艺术的基本理论之中；舞台综合艺术研究及其成果可以为艺术学学科理论建设提供一条切入路径、一种学术架构、一个新的理论生长点，从而有助于艺术学研究得以超越“泛理论”和“经验论”层面，逐步跃入真正的艺术学境界。

其三，综合舞台艺术学成为二级学科之后，与其他学科的学者从音乐学、舞蹈学、戏剧戏曲学、影视学、美术学、设计学视角对综合舞台艺术各门类、各要素进行单科性或交叉性研究非但并行不悖，且互为补充、彼此增益，共同打造综合舞台艺术学研究的大格局。

这样一来，既为“综合舞台艺术学”找到最为理想的栖身之所，也令“艺术学理论”有了专属于本学科的艺术门类立足点——有如此互补双赢、两全其美效应，何乐而不为？

（原载《音乐艺术》2012 年第 2 期）

论歌剧音乐剧剧本文学研究的学科归属

歌剧作为人类创造的综合程度最高的舞台戏剧艺术，在400余年的发展历程中产生了无数大师和艺术杰作，在人类精神生活中产生了重大影响，历来被称为艺术皇冠上的明珠，是衡量一个国家艺术创造和生产综合实力的显著标志。而音乐剧是二十世纪以来崛起的娱乐性通俗歌舞剧，已经风靡全球，被公认为是具有神奇艺术魅力和巨大商业前景的"朝阳艺术"和"朝阳产业"。

我国歌剧艺术虽然起步于20世纪初，但在20—60年代曾诞生《小小画家》、《扬子江暴风雨》、《兄妹开荒》、《白毛女》、《刘胡兰》、《红霞》、《小二黑结婚》、《草原之歌》、《洪湖赤卫队》、《红珊瑚》、《江姐》等一系列杰出剧目，为中国人民争取民族解放的斗争发挥了巨大精神鼓舞作用，在我国新艺术史上占有光荣的地位，其中许多剧目被誉为"红色经典"，具有长久的艺术魅力，至今仍久演不衰。新时期以来，在歌剧观念多元、歌剧风格多样的时代背景下，歌剧、音乐剧艺术得到较大发展，严肃歌剧《伤逝》、《原野》、《安重根》、《苍原》和《诗人李白》，民族歌剧《党的女儿》和《野火春风斗古城》，音乐剧《芳草心》、《山野里的游戏》、《未来组合》，小剧场歌剧《再别康桥》及探索性歌剧《狂人日记》、《赌命》等优秀剧目，集中反映了新时期我国艺术家在歌剧音乐剧领域的创造成果。

然而长期以来，在现行艺术教育制度和艺术学学科分类格局下，正由于歌剧音乐剧的这种高度综合性，非但给它的创作和表演带来了其他诸多艺术门类不可比拟的特殊困难，也使它的理论研究和批评实践面临着尴尬的命运；这种尴尬境遇，在歌剧音乐剧剧本文学研究和批评活动中表现得尤为明显——在戏剧戏曲学界，人们普遍认为它属于音乐学学科；在音乐学界，人们普遍认为它属于戏剧戏曲学学科。

有感于此，当教育部人文社科重点基地中央音乐学院音乐学研究所重大项目《中国歌剧音乐剧发展状况研究》向全国招标时，我的投标书设计思路采用"夹带"战术，在主干课题之外，将"歌剧音乐剧剧本文学创作研究"列为其中4个子课题之一，结果侥幸中标。若非如此，这一研究领域便断难为音乐学界所

接纳。

歌剧音乐剧剧本文学研究的学科归属命题，正是在这样的背景下提出来的。

两种综合：歌剧音乐剧剧本文学创作的特殊性

有一种观点认为，只要在一部优秀的话剧剧本里，将某些对话写成分行的歌词，再加上某些对音乐的文学描绘，就是一个合格的歌剧音乐剧剧本。

此类看法和做法，其实大谬。

毫无疑问，歌剧音乐剧与话剧同属戏剧艺术，两者必备的共同品格便是戏剧性。但歌剧音乐剧又是“用音乐展开的戏剧”，因此在戏剧性之外，还必须具备另一个重要品格，即音乐性。如何处理和驾驭戏剧性、音乐性及其相互关系和有机综合，便成为历来歌剧音乐剧创作的基本母题。

在歌剧音乐剧艺术中，戏剧性与音乐性的有机综合，乃是一种整体性层面的综合，我称之为“要素间综合”；其显性形态主要体现于剧作家及其剧本创作和作曲家及其音乐创作这两个创作主体及主要构成要素彼此交融和有机综合之上。而在剧作家及其剧本创作、作曲家及其音乐创作这两个主要构成要素内部，又分别面临着各自的戏剧性与音乐性的相互关系及其有机综合命题，这是一种中观层面的综合，我称之为“要素内综合”。

就本文所论之歌剧音乐剧剧作家及其剧本创作而言，这种“要素内综合”命题，使得他必须在追求所有戏剧作品所必备的戏剧性以彰显自身的戏剧品格的同时，必须承担起追求音乐性进而使两者尽可能达到有机综合境界的使命，以彰显自身的音乐戏剧品格。

因此，在歌剧音乐剧剧本创作中追求并实现戏剧性和音乐性的要素内综合，其基本表现形态通常是隐性的，暗含在剧作家对歌剧音乐剧艺术规律的认知程度和驾驭能力中，并以或隐或显的方式在剧本对于题材、体裁的选择，情节、人物及人物关系的设定，场面及其组接方式的安排，剧诗写作及其与对白相互关系的处理等方面体现出来。

先以情节设置为例。

为何歌剧音乐剧剧本的情节既不能过分单薄又不能太过繁复，既要曲折生动、故事好看又要具备丰沛的情感含量以有利于音乐的充分展开和抒咏？为何某些惊险剧、悬疑剧、谍战剧不适于歌剧和音乐剧的表现？剧作家如何思考、处理、解决情节展开的舞台节奏与音乐节奏之相互关系？事实上，剧作家在设定情节及其展开方式的过程中，时时有音乐性追求相伴随，以音乐性为标准对上述种种问题进行审慎细致的音乐化考量并由此决定取舍。

继以场面及其组接为例。

按照歌剧音乐剧的场面性质,可分为抒情性场面、叙事性场面、色彩性场面、过渡性场面和冲突性场面。对于剧作家来说,所谓"场面转接"就是将某个完整曲折的故事情节转化为一个又一个舞台结构画面(也即场面)并将它们有机组合与连接为一个转接自然、发展流畅的戏剧流程的舞台叙事技巧。由歌剧音乐剧的基本特性所决定,与话剧剧作家只接受戏剧性原则的单一制约不同,歌剧音乐剧剧作家在从事场面转接时,必须同时接受戏剧性原则和音乐性原则的双重制约,并从这种双重制约中获得创造自由。他不能放任戏剧性原则自行其是而弃音乐性原则于不顾。因此,剧作家在戏剧性构思的统摄之下,必须同时有意识地对各种不同性质的场面及其组接方式进行"音乐化设定",将这些场面拼贴成为一个既有戏剧性又具音乐性的舞台流程,妥善处理戏剧节奏与音乐节奏的相互关系,以有利于音乐艺术不同特性的表现与展开,使之更符合音乐艺术的对比展开原则。

事实证明,举凡有高度成就的歌剧音乐剧剧作家,都会主动地、自觉地、有意识地将音乐性原则作为自己进行场面转接的重要法则。

再以剧诗创作为例。剧诗与歌词一样,都是可唱之诗,但剧诗又要追求戏剧性和音乐性的高度统一,这是一般歌词及其他诗歌类型可以忽略不计或不具备的艺术品格。剧诗至少应包含如下 4 个音乐性命题,其一,剧诗的歌唱性,其遣词用语既诗意盎然,又明白晓畅,节奏铿锵,朗朗上口,歌者唱得舒服,观众听得清楚;其二,剧诗对声乐形式的预设,即哪些剧诗是独唱、重唱或合唱,这些不同的声乐形式在剧中如何分布、如何连接才符合音乐艺术的对比与展开原则;其三,剧诗对曲式结构的预设,即剧作家在创作某首剧诗时,同时也会在剧诗的结构设计中考虑到未来的唱段将以怎样的结构样式出现,并以他的剧诗结构或者暗示出、或者明确写出他对唱段结构的预想和建议。其四,剧诗安放部位与音乐布局,即剧诗创作如何做到唱其当唱,说其当说,唱多唱少,说长说短,剧诗安放在剧中哪一场、哪个部位最为恰当、最有效果,歌剧何处咏叹,何处宣叙,何处重唱,何处合唱,音乐剧主打歌在什么部位首次出现为最佳、又在剧中哪些部位予以再现为合理,等等,既要符合情节发展的需要,又要照顾到未来音乐创作的整体布局。

剧作家在剧本创作中对音乐性所作的上述种种预设、构想和方案,在许多情况下都能对作曲家及其音乐创作产生不同程度的影响和作用——或激发他的艺术想象,或唤起他的创作激情,或启发他的音乐联觉;即便这些预设、构想和方案未必都能被作曲家所采纳,作曲家完全可能在剧作家的预想之外采用其他的处理样式,但其剧本在实现戏剧性的同时自觉追求音乐性以及两者完满综合的努

力,却是歌剧音乐剧文学创作自觉意识觉醒和剧作家艺术修养成熟的重要标志之一,因此断不可少。

总而言之,这种发生在戏剧要素内部的戏剧性和音乐性综合、将音乐性追求置于与戏剧性追求同等重要地位并视两者的有机综合为最高创作使命的特点,恰恰是歌剧音乐剧剧本文学创作之所以不同于话剧的"生命之根",也是它赖以昂首傲立于音乐戏剧家族的最大特殊性所在;对歌剧音乐剧剧本文学的戏剧性和音乐性及两者有机综合状态进行全方位、多视角的综合研究和评价,同样也是歌剧音乐剧文学研究和理论批评的特殊性和"生命之根"。

大量的事实证明,在歌剧音乐剧剧本创作中,只顾及戏剧性而不考虑音乐性命题,绝对称不上是合格的剧本;因此而令作曲家手足无措、不得不对剧本做大幅度调整和修改乃至重新结构的事例,在实际创作中时有所见。

大量的事实同样证明,在歌剧音乐剧创作理论研究及批评实践中,只研究音乐创作而放弃对于剧本创作的观照与批评,在剧本文学创作理论研究和批评实践中,只关注剧本的文学性和戏剧性质素及其含量而放弃对于剧本音乐性的质素及其含量的研究和评价,乃是一种独眼龙式的、瘸腿的研究,迄今为止,其发育不健全的病态仍无好转迹象。

实践召唤:中外歌剧音乐剧文学创作及其研究

我国戏曲戏剧界有一句众所周知的名言:"剧本剧本,一剧之本"。这话同样适用于歌剧音乐剧。

日本四季剧团创始人之一、著名导演浅利庆太特别强调剧本创作的极端重要性,他甚至认为,如果把音乐剧的一度创作看成是 100% 的话,那么剧本(包括剧诗)创作的重要性要占到 80%,音乐创作占 15%,其他占 5%。这话听上去有些绝对,但与我们一再强调的"剧本剧本,一剧之本"的道理是相通的。

在中外歌剧音乐剧史上,举凡优秀艺术家,无不极端重视剧本创作的重要地位。瓦格纳本人就是一个杰出的戏剧家,他的许多剧目均自兼作曲和编剧。威尔第虽非剧作家,但其戏剧修养以及对剧本文学创作的重视程度丝毫不亚于瓦格纳,他对剧本要求的严格程度在当时颇有盛名,有时不得不亲手修改剧本。威尔第诸多剧目的编剧者包依托,同样也是一位知名作曲家,在为威尔第写作歌剧剧本之余,也自兼编剧和作曲,创作过一些歌剧作品。在百老汇音乐剧史上独领风骚 20 余年的"R. and H.",即作曲家罗杰斯和剧作家小哈默斯坦,在长期剧本与音乐创作中坦诚默契与灵犀相通,先后奉献出《俄克拉荷马》、《南太平洋》、《国王与我》、《音乐之声》等经典剧目,铸造了百老汇 40—60 年代的辉煌,被誉

为美国音乐剧史上首屈一指的"黄金组合"。而美国著名"观念音乐剧"创始人桑德海姆,同样自兼编剧和作曲。中国歌剧《原野》的剧本创作,实际上是在剧作家万方、作曲家金湘、导演李稻川共同切磋、反复斟酌下定稿的;而另一部中国歌剧《苍原》的剧作者之一冯柏铭,则是一位兼通戏剧、音乐、舞蹈的著名写手;歌剧《雷雨》、《赌命》则由作曲者自兼编剧和作曲。

我举这些例子无非是想说明,只有对歌剧音乐剧文学的戏剧性、音乐性及两者有机综合具有高度自觉和深厚修养的艺术家,才有可能催生出高质量的歌剧音乐剧剧本。

另外一些例子同样可以说明,即便某些剧目由作曲家本人自兼编剧,或某些剧作家兼通音乐,但如果因为各种主客观原因处理不好歌剧音乐剧文学的戏剧性、音乐性及两者有机综合命题,同样不能产生高质量的歌剧音乐剧剧本。新近上演、由金湘编剧作曲的歌剧《热瓦甫恋歌》便是典型一例。

在我国歌剧剧本文学创作史上,也曾普遍存在过注重戏剧性、忽视音乐性的倾向,例如50—60年代十分风行的"话剧加唱"式歌剧;到了新时期却又走到另一个极端,以牺牲戏剧性凸现音乐性的倾向明显抬头。音乐剧《金沙》可为其典型代表——此剧的戏剧品格相当羸弱,一些观众甚至将它称之为作曲家的"个人作品演唱会"。此外,我曾读过一个全剧文本由30多首唱词连缀而成的音乐剧剧本,剧作家显然以为,这种一唱到底的"全唱型"剧本便是突出音乐性、符合歌剧音乐剧本性的剧本了。殊不知,这种以牺牲作品的戏剧性品格来凸现所谓"音乐性"的观念和做法,其实是对歌剧音乐剧文学之音乐性的莫大误解。

更令人不安的是,这种"泛音乐性"倾向,已成为当下歌剧音乐剧剧本文学创作的一种流行性沉疴。许多剧目的失败,皆可归咎于此。目前我国歌剧音乐剧之所以低迷,剧本创作质量普遍不高是第一个瓶颈。歌剧音乐剧好比是一丛鲜花,剧本质量是它的种子。种子DNA(戏剧性、音乐性质素恰恰是其中两个最为重要的因子)的各项参数品质优秀,再经过精心培育,就有可能花开灿烂、绿叶婆娑、香气撩人;若种子DNA存在先天性缺陷,后天的一切努力都是枉然,从而给中国歌剧音乐剧造成难以估量的戕害。

综上所述,中外歌剧音乐剧文学创作的历史和现实、经验和教训均对这一领域的理论研究和批评活动发出强烈召唤。而在我国,无论戏剧界还是音乐界,从事歌剧音乐剧文学创作研究及批评的学者寥若晨星,即便在某些著述中偶有涉猎,但从戏剧性或音乐性的单一视角着眼者多,以综合性视角切入者寡,且往往在诸多深层次命题上点到为止、未作深论。即便笔者的《歌剧美学论纲》和《音乐剧,我为你疯狂》,在涉及上述命题时也是如此。

有鉴于此,2008年我在南京艺术学院音乐学博士和硕士教学中开设"歌剧

音乐剧史论研究及批评”方向，下设“歌剧音乐剧文学创作研究”这一小方向，祈望通过师生共同研究和教学相长实践，从历史和当下的丰富剧目和鲜活创作实践中汲取养料，在探索歌剧音乐剧文学创作基本规律、总结其历史经验基础上，力求为其建构一个基本的理论模型，以积极姿态与当代歌剧音乐剧剧本文学创作的实践构成良性互动关系，共同推进中国歌剧音乐剧艺术的健康发展和整体繁荣。

窃以为，这种设想的用心不可谓不良苦，这种努力的效果尚待进一步检讨，但在歌剧音乐剧文学创作研究的学科归属上遭遇“爹不亲，娘不爱，妾身未明家何在”式的尴尬，却是一个难以回避的现实。

常言道：“名不正则言不顺”。要妥善解决歌剧音乐剧文学创作研究的学科身份无所归依问题，首当其冲的第一要务便是“必也正名乎”，从现实格局和理想状态两个方面，为其寻找到一个名正言顺的安身立命之所。

现实格局：创作与学科概念下的歌剧音乐剧文学创作研究

所谓“现实格局”，所指为：当今从事歌剧音乐剧创作的作曲家和剧作家，绝大多数都是从专业艺术院校中培养出来的。我国现行专业艺术教育所实行的却是音乐与戏剧分家的单科制。分工细密，专业性强，是其优势；但也具有专业壁垒森严、从业者的艺术视野、知识结构和技术手段过分单一、难以适应歌剧音乐剧高度综合性特点的明显缺憾。即便在某些综合性高等艺术院校，同处一个校园内的音乐、戏剧专业师生大多“鸡犬之声相闻，老死不相往来”，其专业壁垒森严之状并不亚于单科院校。长期以来，国内音乐学院的作曲系无歌剧音乐剧的音乐创作课程，戏剧学院的戏剧文学系不设歌剧音乐剧文学创作课程；此前，中国音乐学院曾设置过音乐文学专业，但其教学内容多为歌词创作及研究，而音乐文学的最高级形态——歌剧音乐剧文学则基本被遗落在教学内容之外。

当下诸多剧目创作质量之不尽如人意，有不少便与这种单科制缺憾存在极大关联。从事歌剧音乐剧史论研究的学者，其知识结构和专业技能的情形与此大致类似。

然而，正是在这样的现实格局下，仍可从现行的创作和学科分类概念下为歌剧音乐剧文学创作理论寻找到它的合适立足点。

先从现行创作分类的角度出发，于是便构成 3 种不同的分类和归属：

文学创作→音乐文学创作→音乐戏剧文学创作→歌剧音乐剧文学创作

艺术创作→音乐创作→歌剧音乐剧创作→歌剧音乐剧文学创作

艺术创作→戏剧创作→歌剧音乐剧创作→歌剧音乐剧文学创作

再从现行学科分类出发,于是便构成4种不同的分类和归属:

音乐学研究→音乐创作理论研究→歌剧音乐剧创作理论研究→歌剧音乐剧文学研究

音乐史研究→音乐门类史研究→歌剧音乐剧史研究→歌剧音乐剧文学史研究

戏剧学研究→戏剧文学研究→歌剧音乐剧文学研究

戏剧史研究→戏剧门类史研究→歌剧音乐剧史研究→歌剧音乐剧文学史研究

以上两大分类体系、7种分类归属,无论它们将歌剧音乐剧文学创作及其理论研究归类到文学、音乐学还是戏剧学中去,在逻辑上都能顺理成章地说得通,都可以成立,研究者也可以从文学性、戏剧性、音乐性这三个不同视角对歌剧音乐剧文学创作做分门别类的审视和研究,然其唯独缺乏综合艺术所必备的综合视角,实乃一大致命伤也。

例如,自人类创造了歌剧艺术以来,所有的西方音乐史著述都将歌剧作为自己最重要的记叙对象之一,但其记叙重点仍以音乐创作为主,对歌剧文学涉猎甚少,更乏深度分析和精到研究。国内中国近现代当代音乐史著作在论及歌剧音乐剧时,其情形也大抵类似。

国内戏剧史论著作的研究对象主要是话剧,很少涉及歌剧音乐剧;纵然偶有涉猎,也以剧本文学创作为主而与音乐创作毫无关涉。究其原因,主要是歌剧音乐剧音乐创作的专业性太强,面临的技术难题太多,未经多年系统学习和实践锤炼者,根本无法驾驭。

困难的问题是,这种因专业壁垒造成的体制性痼疾,短期内难有较大改观之望。

在这样的现实格局下,“歌剧音乐剧文学创作史论研究”的学科归属便成为一个没有万全之策的难题。当今之计,唯有按照“两害相较取其轻”原则破解之。

我的看法和具体建议是:在一级学科“音乐学”项下新辟二级学科“门类音乐学”,将“歌剧音乐剧史论研究”与“交响音乐史论研究”、“合唱史论研究”、“室内乐史论研究”及“艺术歌曲史论研究”等等共同列为其三级学科,而“歌剧音乐剧文学创作史论研究”则成为“歌剧音乐剧史论研究”项下的一个研究方向。至于研究者因专业壁垒所造成的知识结构缺陷,当以学者个人修炼为主,根据自身特点扬长补短;有条件的艺术院校可在本方向上开设硕士、博士学位教育,对接受过专业艺术本科教育、硕士教育并在音乐戏剧方面各有所长或两者兼通的学生进行针对性强的综合技能训练,提高其跨学科的理论素养、多视角的综

合思维和整体把握能力;同时,国家文化主管部门、国内歌剧音乐剧相关团体、高等艺术院校及艺术研究机构适时举办各种专业和专题的"高级研修班",邀请国内外著名歌剧音乐剧剧作家、作曲家、词作家、导演、理论家担任主讲,对活跃在歌剧音乐剧创作(包括音乐、剧本和剧诗创作)、研究、表演、教学第一线的实际工作者进行专题综合艺术培训,以提高他们对歌剧音乐剧高度综合性特点的认识能力和驾驭能力;国内音乐学术期刊,在认同这一方向音乐学学科归属的前提下,辟出适当篇幅刊载这一方向的科研成果;等等。我坚信,只要上述相关各方共同努力,数管齐下,无需三年五载,非但从业者的知识结构缺陷能够得到有效弥补,歌剧音乐剧史论研究及其文学创作研究与创作表演实践之间的良性互动关系也有望得以建立,进而积极推动我国的歌剧艺术和音乐剧产业的健康发展。

理想状态:艺术学理论中的歌剧音乐剧文学创作研究

但将歌剧音乐剧史论研究及其文学创作研究归属于音乐学的方案,毕竟只是一种与现实格局妥协的权宜之计,而非理想状态。

我所说的"理想状态",其前提条件是:如今国务院学位委员会已将"艺术学"升格为与"文学"处于同等地位的学科门类,长期以来"艺术学"从属于"文学"的传统格局已被彻底打破。然而,在"艺术学"这个门类之下,共有 5 个一级学科,即艺术学理论、音乐与舞蹈学、美术学、戏剧与影视学、设计学。这便为歌剧音乐剧史论研究及剧本文学创作研究更准确的学科定位提供了新的可能。然而不幸的是,经我再三仔细审视,仍无法在其中寻觅到歌剧音乐剧史论研究及其文学创作研究的理想栖息之所。

这也难怪。歌剧音乐剧的高度综合性表现为两种,其一可称之为"初始综合",即音乐与戏剧这两个基本要素的"小综合",这是决定歌剧音乐剧艺术自身特质以区别于其他艺术门类的基础条件;其二可称之为"广谱综合",即由视觉艺术和听觉艺术、时间艺术和空间艺术、表现艺术和造型艺术高度复杂精密的综合体现和共同参与的"大综合",这是令歌剧音乐剧艺术具有更为丰富多样的视听魅力的充分条件。很显然,几乎所有的艺术门类都参与了歌剧音乐剧神奇综合魅力的形成,因此,将它置于音乐与舞蹈学、美术学、戏剧与影视学或设计学中任何一个一级学科都因鸠占鹊巢而益显名不正言不顺。

但我却在艺术学理论这个一级学科中发现了转机。

目前,在这个一级学科中包含三个二级学科,即艺术理论、艺术史和艺术批评。对所有艺术门类做超拔性理论概括、整体性史学研究,对当代艺术现状进行分析评价活动,则是它们的学科使命;这些使命,作为学科门类的艺术学中其他

4 个一级学科都无法承担。由此我认为,国务院学位委员会将艺术学理论独立设为一级学科并在其下设置 3 个二级学科,加强艺术学元理论建设、逐步建立本学科的理论架构,完善其学科布局,既符合学科理论的内在逻辑,又切合当代艺术发展的现实需要。

然而,这样的二级学科设置并非无懈可击。鉴于这个问题甚为复杂,当在另一篇论文中再详加论述,本文仅就其概要简述如下:

其一,欲完满达成艺术学理论所承担的上述学术使命,需要一支通晓所有艺术门类之共有规律及各个艺术门类之特殊规律、知识结构无明显缺项的学者队伍。然而现今从事艺术学研究的学者队伍,由两方面的人员构成:一方面,由文学或美学专业出身的学者,由于各种主客观条件限制,缺乏某一门类艺术本体理论的坚实立足点、不能真正触及艺术本体的深层结构及其独特奥秘,因此其成果难免显得粗疏空泛,此即所谓"不通一艺莫谈艺"也;而另一方面的学者,虽然经历了某一门类艺术系统技术技巧训练,熟知本门艺术独特规律和表现手段,但多数缺乏宽广的艺术视野和超拔的哲学—美学素养,难以进行跨门类、跨学科的综合研究和理论概括,因此其成果大多属于某一门类的史论研究及批评,终令艺术学理论的学科属性未能得到真正彰显而常遭名实不符之类诟病,此即所谓"仅通一艺难论艺"也。

其二,虽然,所有的艺术门类都可能作为艺术学理论的学科立足点,但各个单科艺术门类在未经整合之前各呈自在的、独立的散落状态,因而对艺术学理论的支撑作用仅具基础材料的意义。艺术学史论学者及批评家对之所做的相关研究,多是从这些单科艺术各自所独有的特殊规律和表现手段中抽取其共同规律和美学原则进行跨门类、综合性的历史审视、美学归纳或现实观照。此即所谓"综合性学术"也。然而,还有另一种将诸多艺术要素整合为一的艺术门类,不仅历史地、而且现实地存在于人类艺术生活中,歌剧、音乐剧、舞剧和中国戏曲便是其活性样态。此即所谓"综合性艺术"也。这种跨门类的"综合性艺术",恰与跨门类的"综合性学术"具有天然的亲和性,构成一对天造地设的对应关系——"综合性艺术"为"综合性学术"输送最鲜活的综合性感性材料,"综合性学术"为"综合性艺术"提供跨门类的综合性理论视野;我甚至认为,艺术学基础理论研究的真谛就深藏于综合性艺术及其基本理论之中;换言之,综合性艺术研究及其成果可以为艺术学学科理论建设开辟一块未开垦的处女地,提供一条切入路径、一种理论架构、一个新的理论切入点和学科生长点。

其三,目前国务院学位委员会颁布的学科分类,将原来的戏剧戏曲学与影视合并为戏剧与影视学、将音乐学与舞蹈学合并为音乐与舞蹈学。然此前的戏曲学研究多以剧本文学为研究对象,戏曲音乐则很少进入戏曲学者的视野;同理,

舞蹈学研究中的舞剧研究，出身舞蹈专业的学者只谈舞蹈不论音乐；出身音乐专业的学者只谈音乐不论舞蹈。新的学科分类仍无益于这种状况的改善。最理想的方案，莫如将歌剧、音乐剧、戏曲、舞剧归为一类，统称为“舞台综合艺术”，其史论研究及批评统称为“舞台综合艺术学”，列在一级学科“艺术学理论”之下，与艺术理论、艺术史、艺术批评并列为 4 个二级学科之一；“歌剧音乐剧史论研究及批评”与“戏曲史论研究及批评”、“舞剧史论研究及批评”同为其三级学科，而“歌剧音乐剧文学创作研究”则是“歌剧音乐剧史论研究及批评”项下的一个研究方向。

当然，上述将“综合舞台艺术学”新增为二级学科的提议仅是我本人的思考所得，未必精当，也未必能获业内同行的认可；即便同行间经充分讨论后达成一致，还需经过科学论证和繁复的审批程序，因此这种理想状态的最终实现还有待时日。

有鉴于此，本文的最后结论是：

作为过渡阶段一种不得已而为之的权宜之计，将歌剧音乐剧史论研究及其文学创作理论暂列在一级学科“音乐与舞蹈学”之二级学科“音乐学”项下的一个研究方向，令其有一个名正言顺的栖息地，为它的健康成长提供一个可以施展拳脚的学术平台。

（原载《中国音乐》2011 年第 3 期）

综合舞台艺术学与艺术学学科目录修订

近来，国务院学位委员会颁布了最新学科目录，将艺术学从文学中独立出来，列为第十三个学科门类；在其之下，设立“艺术学理论”、“音乐与舞蹈学”、“戏剧与影视学”、“美术学”和“设计学”5个一级学科。

尽管艺术学界仍有一些学者对新颁学科目录持有异议，但仅就它将艺术学从长期从属于文学这种寄人篱下的窘境中解放出来这一点而论，当为我国艺术创作、艺术教育、艺术学研究的整体性繁荣发展提供了一个名正言顺的独立平台，无疑具有难以估量的战略意义。

目前，作为学科门类的艺术学及其下属5个一级学科的基本布局已经完成；相关科研机构和艺术院校对各个一级学科下属二级学科的修订工作亦在积极进行中。

然而，笔者从当下已经披露的有关文件、论文和报道中发现，综合舞台艺术及其史论研究和批评这一重要领域，被遗落在传统学科布局之外于前，在新颁学科目录中继续遭到忽略于后。倘若再不及时提出，恐其在艺术学学科目录修订后的学科群落中仍无一席之地，成为居无定所的流浪者；更重要的是，长期以来艺术学界忽视对综合舞台艺术进行多学科综合性研究的病态历史与现状将就此延续下去，从而既对综合舞台艺术本身的繁荣发展、也对艺术学相关学科的成长和成熟产生深远的消极影响。

“综合舞台艺术学与艺术学学科目录修订”论题，正是在这样的背景下提出来的。

传统学科布局下的综合舞台艺术学

虽然，中国戏曲、歌剧、音乐剧、舞剧各各有其独特的艺术形态、审美规律和不同的发展历史，但多种艺术元素高度综合以共同参与艺术魅力的营造却是它们的共性特征。也正因为如此，人们才常常将这些艺术门类合称为“综合舞台

艺术”。

问题的起因还应从这里说起。

综合艺术与综合舞台艺术

在艺术大家族中,综合的艺术或艺术的综合乃是一种常态。但以综合元素多寡、综合程度高低为标准,却有初级综合、中级综合和高级综合之分。

初级综合:是不同艺术元素的简单综合。例如声乐作品便是音乐与诗歌的综合。这种综合之所以被称为简单综合,乃是因为参与综合的诗歌元素实际上可归入音乐文学范畴,是音乐艺术自身不同元素的综合。与此相类似者是国画中的题跋,它以书法和文学两种成分参与作品内涵的构建。标题音乐虽属器乐作品,但因有文学标题的提示并在事实上参与了作品内涵的构建,因此在严格意义上也是音乐与文学的简单综合。

中级综合:是不同艺术元素在较高层次上的综合。例如古代乐舞和民间歌舞,便是音乐与舞蹈的跨门类综合。后世之专业舞蹈作品,虽有“音乐是舞蹈的灵魂”一说,但舞蹈元素不能不在其中占据主位,否则便不成其为舞蹈。与此相类似的是话剧——话剧虽也有音乐参与作品内涵的构建,但与话剧的戏剧元素和语言元素、甚至与舞美元素相比,音乐元素不能不退居末位,所以话剧中的音乐元素每每被称为“配乐”;在许多话剧作品中,音乐元素甚至可有可无。

高级综合:是诸多艺术元素在最高层次上复杂而多维的有机综合。无论是“以歌舞演故事”的戏曲,还是“用音乐展开的戏剧”的歌剧或音乐剧,抑或“用身体语言和音乐展开的戏剧”的舞剧,无一不由音乐、戏剧、舞蹈、舞台美术等诸多艺术元素有机综合而成,也无一不是听觉艺术与视觉艺术、时间艺术与空间艺术、表现艺术和造型艺术极复杂、极精密之高级融合与多维化合的产物。

与话剧相比,戏曲、歌剧、音乐剧、舞剧虽然同为剧场艺术或舞台艺术,但后者参与作品内涵构建的艺术元素最多、综合程度最高、综合魅力最强,因此是人类之艺术思维、创造灵感、智慧和才华发展到巅峰时期的必然杰作;戏曲之被誉为世界艺术史的东方神话,歌剧和舞剧之堪称艺术皇冠上的宝石,音乐剧之被公认为当今世界的朝阳艺术和朝阳产业,实乃名至实归,当之无愧。

鉴于运用高度综合的艺术元素和手段展开戏剧性是戏曲、歌剧、音乐剧、舞剧共同的美学品格,而展开戏剧性的主导性语汇和手段则画出了它们之间的体裁界限和形式区别,人们据此将它们归于“综合舞台艺术”,应是顺理成章之事。

传统学科布局下的学科交叉与多学科综合

在新颁学科目录之前,中外关于艺术的传统分类和学科布局历来以各门艺术的自身独特性为依据,于是乃有音乐学、戏剧戏曲学、舞蹈学、美术学、设计学、电影学、广播电视学等不同学科类别的划分。

在这一中外皆然的传统学科布局之下,歌剧音乐剧的史论研究及批评,历来划归音乐学领域;戏曲的史论研究及批评,历来划归戏曲戏剧学领域;舞剧的史论研究及批评,历来划归舞蹈学领域。

于是,艺术学界对于上述综合舞台艺术的研究,多为单项性的平面视角——

音乐学界对于戏曲、歌剧、音乐剧、舞剧的史论研究及批评,多取音乐艺术的本体视角而极少顾及它的文学文本或其他;戏曲学界对于戏曲艺术的史论研究及批评,多取剧本文学的视角,而极少顾及戏曲音乐或其他;舞蹈学界对于舞剧艺术的史论研究及批评,多取舞蹈艺术本体的视角,而极少顾及舞剧音乐、文学文本或其他。

诚然,上述这些单向性的平面研究,都是必要的和合理的;实际上,此类研究都曾产生过诸多著名学者和杰出成果而无论中外。但也不能不指出,这类研究,毕竟脱离了综合舞台艺术综合语境、综合形态和综合使命的特殊性和规定性,只将其中某个元素(哪怕它是本门艺术的主导元素亦莫能外)从作品有机综合的生命活体中单独抽取出来,做孤立的观照和封闭的探究,尽管也可能得出局部性和单线条的有益结论,但却注定无法从这一艺术元素与其他元素的有机综合和交互影响中探知其在作品综合魅力生成过程中的地位和作用,并在整体上把握住综合舞台艺术的种种特殊奥秘。

不可否认,此前也有学者力图突破上述单向性视角,尝试从多个维度对这些综合舞台艺术之综合形态进行跨学科的综合研究或合作研究。例如音乐学者在研究戏曲、歌剧、音乐剧和舞剧音乐时也兼顾到它们的剧本文学及其戏剧性考量,戏曲学者在研究戏曲剧本文学时能兼及它的音乐表现体系及其历史演变;但这类"兼及性"研究和成果,多因学者专业背景和知识结构的局限而难免皮相粗疏之弊。更典型的是,音乐学者或舞蹈学者能够跨舞蹈、音乐和戏剧三个学科对舞剧艺术进行综合研究或兼及性研究的成果,迄无所见。

上述种种将综合舞台艺术加以肢解和割裂进行单向的孤立研究的倾向,其形成原因非常复杂。概而言之,单科制的专业艺术教育,令各专业学者在精通本专业之外,对其他艺术门类知之不多、认知更浅;即便在综合性艺术院校,各专业之间亦每每"鸡犬之声相闻,老死不相往来",其系科设置、深层办学理念和实际教学效果仍与单科制无异。学者队伍普遍存在的这种严重的知识结构缺陷,非但导致他们无法驾驭对综合舞台艺术进行多学科综合研究和立体化审美这类宏大的学术命题,而且久而久之便在艺术学界沉淀为一种思维定势,居然对这种单向的孤立研究熟视无睹、习以为常。

"综合舞台艺术学"的提出及其学科内涵

以上事实说明,在传统学科布局下,综合舞台艺术及其史论研究和批评一直

处于被肢解的境地；偶有此类交叉性、综合性研究出现，其成果多因所谓“学科属性不明”而遭到忽视。这种情形，在理论和实践两方面均造成了巨大的戕害——首先，使得综合舞台艺术及其各门类因无法得到真正能够触摸到其生命脉动的整体性理论关切、当下创演实践出现诸多深层次命题之长期不被理论家关注或给出的结论浮皮潦草、不得要领而影响着它们的健康发展；其次，综合舞台艺术的综合性史论研究及批评被遗落在艺术学及其下属各学科理论视野之外的现实，令传统学科布局的覆盖面露出大片“空白地带”，艺术学研究严重的跛足缺陷亦被充分显现出来。

有鉴于此，“综合舞台艺术学”这一新学科的提出，非但极为必要，而且正当其时。

“舞台综合艺术学”不仅要广泛涉猎舞台综合艺术各门类所有构成要素之基本性质和独特规律，而且对它们在不同体裁中的特殊综合形式、综合规律和综合美感的生成途径进行深入探究，并在这一基础上，进一步提升出超越于各个独立门类艺术之上的舞台综合艺术本体规律和美学原则。

从“舞台综合艺术学”的当下实践意义看，其史论研究及批评的学术视野必然广及当代舞台综合艺术各门类之创作、表演、教学、理论批评的现状、成就及问题，意在通过与舞台综合艺术各个实践领域的双向互动，影响并促进当代舞台综合艺术的繁荣发展。

“舞台综合艺术学”的研究对象具有高度综合性和门类多样性特点。各门类的舞台综合艺术是各类艺术元素高度综合的结晶，因其综合元素、综合方式和审美心理的千差万别而在古今中外艺术史上形成的舞台艺术体裁极为丰富多样，经典作品汗牛充栋，当代创作五花八门，综合形态复杂精微；对如此复杂精微的研究对象进行史论探究和批评实践，便决定了其理论广度开拓与深度发掘的复杂性——举凡现存的各种综合舞台艺术形式及其多样性综合都在本学科的视界之内，并要承担起在理论上给予历史与逻辑相统一的阐发并得出令人信服的结论这一复杂而艰巨的学术使命。

“舞台综合艺术学”以形态学的研究方法，在微观层面对各构成元素进行分门别类的本体研究，以揭示其自身物质材料、表现体系和审美感知的特殊性；以分析与综合方法通过逻辑思辨与概念的推演与论证，对观念形态及美学层面的理论命题进行阐发；以比较研究方法，通过对不同民族、不同时代、不同体裁的舞台综合艺术进行纵横比较，揭示其综合观念、综合形态的异与同；以接受美学方法从受众视角对舞台综合艺术剧场特性、视听魅力、接受与传播进行多维度研究；以历史学方法考察、梳理不同体裁的舞台综合艺术在历史长河中的演进脉络，以洞悉其综合观念、综合形态和综合方式的发展变异规律；以历史与美学相

统一的方法将历史意识和哲学—美学意识有机统一起来,力求使本学科的研究过程和结论能够经受住历史和逻辑的双重检验。

总之,“综合舞台艺术学”有自己的特定研究对象和学术使命,在艺术大家族中有专属于自身的广阔生存空间,而现实艺术创作的紧迫需要又对它的独立发展发出强烈呼唤。在这种情势下,它在传统学科布局下长期被忽视、被肢解的命运不能认为是正常的;而新学科目录的颁布,则为这种局面的根本扭转提供了新的契机。

新学科目录相关学科与综合舞台艺术学

然而问题是,在新颁学科目录中,“音乐与舞蹈学”、“戏剧与影视学”赫然在列,对综合舞台艺术的研究必然与上述两个一级学科发生极紧密的关联,甚至与另外两个一级学科“美术学”、“设计学”也有相当的关联度;在综合舞台艺术研究的对象已被上述学科所囊括的情况下,所谓“综合舞台艺术学”还有另觅家园或自立门户的必要么?

对此,我的回答是:综合舞台艺术学的研究对象虽与上述一级学科发生重叠,但其学术使命、研究视角和研究方法却有着它们所不可取代的独特性,因此另觅家园、自立门户实乃势所必至、顺理成章。

综合舞台艺术学与“音乐与舞蹈学”

根据新颁学科目录,一级学科“音乐与舞蹈学”拆分为 2 个二级学科,即“音乐学”和“舞蹈学”。其学科拆分理念,依然是单科艺术思维而非综合艺术思维,音乐艺术与舞蹈艺术仍是各自独立的两家而非合于一体的一家。

如前所说,音乐学者对于戏曲、歌剧、音乐剧、舞剧艺术的研究,多取音乐视角,其学术使命是研究、揭示这些作品中音乐成分的特点、规律和价值,研究方法则以音乐本体分析为主;舞蹈学者对它们的研究,多取舞蹈视角,其学术使命是研究、揭示这些作品中舞蹈成分的特点、规律和价值,研究方法则以舞蹈本体分析方法为主。此类研究,当然各各有其自身的学术价值,但仅从某一综合元素的单一视角对综合舞台艺术做单向性研究,其局限性显而易见,故终不能代替乃至取消对于这些综合艺术门类的综合性研究。

再者,戏曲、歌剧、音乐剧、舞剧的艺术本体构成,并非是音乐、舞蹈和戏剧这三种艺术元素的机械相加,更不是音乐与舞蹈这两种艺术元素的简单叠合,对它们的整体性综合性研究,即便将舞美元素不计在内,也起码横跨音乐学、舞蹈学和戏剧学 3 个二级学科,仅“音乐与舞蹈学”无法包容综合舞台艺术学的全部学科内涵。

有鉴于此，一级学科“音乐与舞蹈学”并非综合舞台艺术学的理想栖身之所。

综合舞台艺术学与“戏剧戏曲学”

一级学科“戏剧与影视学”拆分为 3 个二级学科，即“戏剧戏曲学”、“影视学”和“传媒与数字媒体”。

从表面看，这三个二级学科的研究对象，除了舞剧之外，也几乎将戏曲、歌剧、音乐剧囊括其中——非但这三个舞台综合艺术同属广义的戏剧范畴，且在当下的实际创作中，影视元素和多媒体技术也被广泛运用于许多剧目中，成为其综合美感的构成元素和重要来源。

然而可惜的是，戏剧戏曲学者对戏曲艺术的研究，多取戏剧文学的单一视角，其学术使命是研究、揭示这些作品中戏剧文学成分的特点、规律和价值，其研究方法以文学文本分析为主而绝少兼及戏曲音乐；当然也有少数戏曲学者从事戏曲音乐的研究，但多从戏曲音乐的本体形态、表现体系及其历史演变入手，绝少兼及戏曲的文学文本——两者的共同缺憾是无法从整体性和综合性高度上去把握戏曲艺术。

与戏曲艺术比较，为歌剧、音乐剧、舞剧的形式规律、表现体系和美学原则的高度综合性和各自特殊性所决定，这些综合舞台艺术体裁的专业性太强，与戏剧戏曲学者的专业隔膜太深，因此基本上没有进入过戏剧戏曲学者的理论视野；即便有少数学者也关注它们的戏剧文学文本，但多从戏剧文学的一般规律切入，绝少研究剧本自身的戏剧性、音乐性及两者有机结合命题，至于在更高层次上进行跨越多学科的综合性研究，则迄无所见。

由是观之，将综合舞台艺术学置入一级学科“戏剧与戏曲学”，并不妥切。

综合舞台艺术学与“美术学”、“设计学”

在戏曲、歌剧、音乐剧、舞剧的综合体中，舞台美术（包括舞美设计、灯光、音响、服装、化妆、道具等等）也是参与综合美营造的诸多元素之一和不可或缺的重要部门。恰恰因为如此，这些综合舞台艺术样式及其史论研究和批评，便与作为一级学科的美术学和设计学发生了某种程度的关联。据此，是否可将综合舞台艺术学置入“美术学”和“设计学”？

我以为不能。其理由如次：

其一，从美术学或设计学视角切入舞台美术，对之进行单一门类或跨门类的史论研究和批评，无论从学科内涵或其成果说，当是美术学、设计学的题中应有之义；而且，此类研究也只有与参与综合美营造的其他诸多艺术元素紧密结合起来、与剧目的主题意蕴和表现目的有机联系起来，才能真正揭示出舞台美术在综合体中的价值和意义。然而即便如此，对舞台美术的美术学、设计学研究，其性

质依然是单科性和单一视角的,若要求它对音乐、舞蹈和戏剧做全方位、多学科、综合性的深入探究,几无可能。

其二,戏曲、歌剧、音乐剧和舞剧这些综合舞台艺术自身体裁特性的形成,主要取决于音乐、舞蹈、剧本文学、表演艺术诸成分的综合性质和体现方式;舞台美术元素在作品综合体中虽然不可或缺,但与音乐、舞蹈、戏剧文学、表演艺术等主导性元素相比,却不能不退居末座,因此处于偏师地位。

由是观之,若将"综合舞台艺术学"置入一级学科"美术学"或"设计学",显属舍本求末之举,在学理逻辑和研究实践两方面均不妥切。

一级学科艺术学理论与综合舞台艺术学

进入新世纪以来,国务院学位委员会对于作为一级学科的艺术学及作为二级学科的艺术学研究十分重视,在国内一些条件成熟的高校和研究机构设立了艺术学一级学科、二级学科博士点,旨在培养和造就一批高层次的艺术学研究和师资队伍。为顺应这一情势,加强艺术学元理论建设、逐步建立学科理论架构,便成为时下人文社科研究的一个紧迫课题,同时也为综合舞台艺术学之栖身于"艺术学理论"这个一级学科提供了极好的机遇。

从艺术学高度,对综合舞台艺术进行超越于各个独立体裁之上的史论研究及批评,从构成综合舞台艺术的音乐、戏剧、舞蹈、舞台美术、表导演、舞台及剧场诸元素的特殊性质及其综合模式、综合形态、综合机制入手,探讨其共同特征和各自规律,不仅是我国综合舞台艺术创作表演及其史论研究和批评的紧迫需要,更为艺术学研究开辟了一个新领域。

但其中仍有若干学理问题需做进一步探讨。

艺术史论及批评的两种理路及其缺憾

多年前,"艺术学"曾被国务院学位委员会列为二级学科。新颁学科目录将"艺术学理论"升格为一级学科后,下分 3 个二级学科,即"艺术原理"、"艺术史"和"艺术批评";此后又有学者将它的下属二级学科增列为 5 个,即"艺术原理"、"艺术史"、"艺术美学"、"艺术教育"和"艺术批评"。上述几种二级学科分类原则和增列方案,虽其学科基本范畴和内涵有诸多不同和变化,但从几年来研究实践及其成果看,大多呈现出以下两种理路:

其一,现今从事艺术学研究的学者,多系文学或美学专业出身,由于各种主客观条件的限制,其成果往往缺乏某一门类艺术本体理论和技法的坚实立足点、不能真正触及艺术本体的深层结构及其独特奥秘,因此存在着某种"泛理论"倾向,其成果难免粗疏而空泛。

其二，经历了某一门类艺术之技术技巧系统训练的学者，往往又缺乏宽广的艺术视野和超拔的哲学—美学素养，难以进行跨门类、跨学科的综合研究和理论概括，因此其成果大多局限于某一门类的本体论研究，因此存在着某种"经验论"倾向，其成果无法升华到真正的艺术学层面。

当上述两类学者面对戏曲、歌剧、音乐剧和舞剧这些研究对象时，其专业背景和知识结构的弱点和"泛理论"或"经验论"的缺憾便暴露无遗，根本无法胜任对它们做多门类综合审视和多学科交叉研究的学术使命。这也是综合舞台艺术迄今为止从未进入艺术学学者研究视野的根本原因。

应用艺术学的学科内涵及其潜在矛盾

在艺术学学科目录修订过程中，又有学者提出另一个方案——将一级学科"艺术学理论"拆分为另外 3 个二级学科，即理论艺术学、应用艺术学和非物质文化遗产保护。

其中，"理论艺术学"可理解为"艺术史"和"艺术理论"的合称，这是超乎各个具体门类艺术之上的、关于所有艺术之发展历史及其特殊规律（与其他文化类别的共同规律相比）或共同规律（与各个门类艺术的独特规律相比）的宏观研究，其中并无综合舞台艺术史论研究及批评的位置。从"应用艺术学"的学科名称看，其实际所指理应是运用艺术史论的基本理论和方法，或对艺术现象、或对某一艺术门类和作品进行观察、研究和批评的活动。如果这个理解大致不差的话，"应用艺术学"的学科内涵便逻辑地包括了宏观艺术批评及各个具体艺术门类的史论研究和批评。

在这一方案中，综合舞台艺术学虽不能为"理论艺术学"所接纳，却能够在"应用艺术学"这个二级学科中寻找栖身之所。因为，对于综合舞台艺术的史论研究及批评，在一定程度上也可被视为艺术学基本理论和方法在这一领域的具体应用。

但它却也潜藏着某些难以被人觉察的矛盾。

"应用艺术学"除了宏观艺术批评之外，它对于各个具体艺术门类（如音乐、舞蹈、美术、话剧、戏曲及影视等等）所进行的史论研究及批评，在学科定位上势必与音乐学、舞蹈学、美术学、戏剧戏曲学及影视学的同类研究和批评在对象、方法和成果三方面呈现出高度重合的状态，导致艺术学自身学术特点的稀释乃至学科本性的迷失。试问，若将这些原本属于其他艺术门类的研究及成果统统纳入"应用艺术学"范畴这种"雀占鸠巢"的学科分类法在学理上能够说得通的话，那么，只需设立一个"艺术学理论"足矣，还要那些门类艺术学何用？反之，如果"应用艺术学"仅含艺术批评一项并以此作为学科立足点，那么，它的学科内涵便显得过分单薄，而且与第一方案中的二级学科"艺术批评"相重叠，其学科设

立原则远不如第一方案明晰;何况,设立二级学科“应用艺术学”的本意,便是将各个门类艺术学也涵盖其中。

如将综合舞台艺术史论及批评纳入到“应用艺术学”这个二级学科中来,使之成为继“艺术批评”之后的第二个三级学科,其情形则大为改观——非但上述学理和逻辑矛盾当可迎刃而解,而且也使“应用艺术学”从此有了专属于自己的、多种高度综合的艺术门类作为学科的感性对象和基本立足点,令自身多学科纵横交融、多视角有机综合的学科特性得以彰显。

但也不能不指出,仍有两个深层次矛盾横亘其中难以化解。

第一,从“应用艺术学”这个学科名称看,它的理论性质在于“应用”,即将艺术学一般原理和方法应用到对于艺术现象的即时观察和审美评价之中,这也是艺术批评之所以能够被归入“应用艺术学”的基本要义。然而,即便认定“雀占鸠巢”为合理,各个门类艺术学的理论特性绝不限于应用性研究,其更重要的学术使命是揭示本门艺术之不同于他门类艺术的独特性和规律性。这些关于本门艺术独特性的研究,历来属元理论范畴;将这类研究也归入“应用艺术学”,显然名不副实。同理,中国戏曲、歌剧、音乐剧、舞剧的史论研究,历来属于基本理论研究而非应用性研究,将它们纳入“应用艺术学”,同样名不副实。

第二,以往的研究实践证明,仅仅将艺术学一般原理和方法应用到各个艺术门类自身发展历史和规律的研究中来,便绝难深入到它们各各不同的艺术本体结构中去探知其深层次的奥秘,并得出相应的符合其独特规律的结论。最典型的例子是所谓“绝对音乐”——倘若研究者对音乐艺术物质材料及其表现规律的特殊性不甚了了,又缺乏相关技术技能的专门训练和丰富的听觉经验积累,单凭一般的艺术学理论和方法来研究音乐,从中得出的结论,即便不是“门外乐谈”,也每每大而化之、隔靴搔痒、言不及义。从艺术学高度来“俯瞰”音乐是如此,对其他艺术门类如舞蹈、美术等等的研究又何尝不是如此?

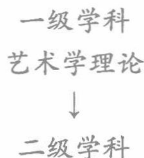
有鉴于此,将综合舞台艺术之史论研究及批评纳入“应用艺术学”,亦非良策。

综合舞台艺术学作为艺术学理论二级学科的优越性及其难题

综上所论,我的最终结论是:将综合舞台艺术学置入一级学科“艺术学理论”并作为它下属的一个二级学科,是一个学理上相对可通、实践中较为可行的方案。

如此,综合舞台艺术学便与其他几个二级学科构成一个学科群落,共同支撑一级学科艺术学理论。其相互关系有如下图:

图一



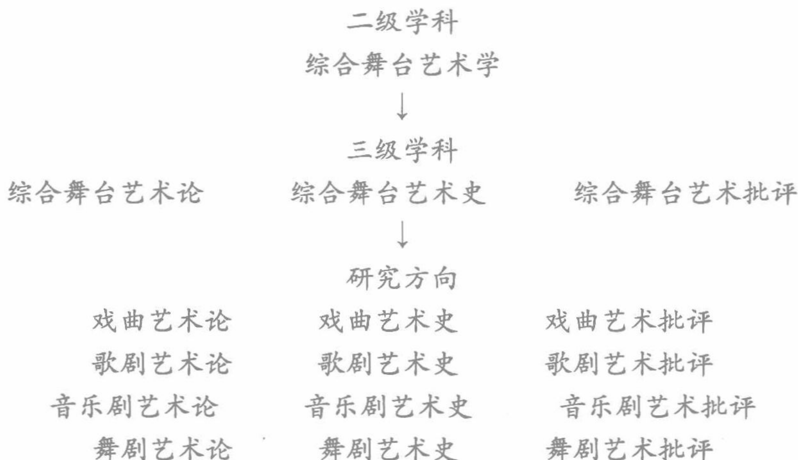
艺术理论　艺术史　艺术批评　艺术美学　艺术教育　综合舞台艺术学

在二级学科这一层次上,综合舞台艺术学与其他几个二级学科在研究对象和范畴方面互不交叉重叠,各各有其独立性和特殊性,因此符合基本的学理逻辑。

而作为二级学科的综合舞台艺术学,其自身又可拆分为若干三级学科;在每个三级学科之下,亦可分为若干研究方向。

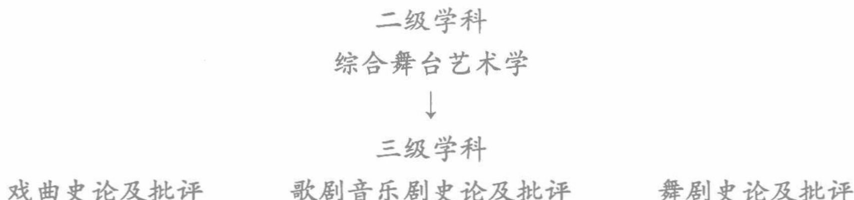
若以研究性质(史论研究及批评)作为学科分类依据,各三级学科及其下属各个研究方向之相互关系有如下图:

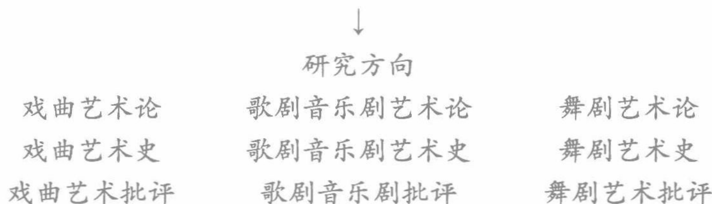
图二



若以综合舞台艺术之体裁类别作为学科分类依据,各三级学科及其下属各个研究方向之相互关系有如下图:

图三





窃以为,这一方案的优越性至少可概括为如下几个方面:

其一,长期被遗落在诸多学科之外、一直处于居无定所状态的综合舞台艺术及其综合性史论研究和批评,从此结束流浪者和弃儿身份,终于找到了名正言顺的栖身之所;而对综合舞台艺术的整体性、综合性研究,也将因此受到艺术学界的认可和重视,无论从理论与实践两方面均将大有益于综合舞台艺术创作、表演、教学及其学术研究的繁荣和发展。

其二,一级学科"艺术学理论"因综合舞台艺术学的加盟而从此有了专属于本学科的研究对象,从而使学科内涵更为充盈,学科结构更具纵深感。尤为重要的是,实际上,艺术学基础理论研究的真谛多深藏于舞台综合艺术的基本理论之中;舞台综合艺术研究及其成果可以为艺术学学科理论建设提供一条切入路径、一种学术架构、一个新的理论生长点,从而有助于艺术学研究得以超越"泛理论"和"经验论"层面,逐步跃入真正的艺术学境界。

其三,综合舞台艺术学成为二级学科之后,与其他学科的学者从音乐学、舞蹈学、戏剧戏曲学、影视学、美术学、设计学视角对综合舞台艺术各门类、各要素进行单科性或交叉性研究非但并行不悖,且互为补充、彼此增益,共同打造综合舞台艺术学研究的大格局。

凡事有其利必有其弊。综合舞台艺术学之置入艺术学理论,最主要的难题来自学术队伍的专业背景和知识结构局限,而单科制的艺术教育体系则是造成这种局限的主因——从现行教育体制中很难培养出能够胜任并自如驾驭对综合舞台艺术进行多学科、综合性史论研究和批评的学者。综合舞台艺术学自身研究传统和学术积累之所以薄弱,当与学者队伍这一局限关系极大。于是便有学者据此提出质疑:学者的知识结构局限得不到合理的解决,合格的研究队伍便付之阙如,所谓"综合舞台艺术学"岂不成了"无人地带",本文所描画的种种优越性美景,岂非海市蜃楼?

在我看来,这一难题并非毫无破解之道。其解决途径有二:

其一,在我国艺术学各专业门类的学者中,钟爱综合舞台艺术、对其史论研究及批评怀有浓厚学术兴趣且在以往的研究实践中有一定成果积累者不乏其人。只要这些学者对自身的知识结构局限抱有清醒认识并通过个人修为和不懈努力,便有充分把握增其强补其弱,进而逐步实现综合艺术素养、技能的自我完

善和理论视野的拓展；何况，“综合舞台艺术学”的提出，又为有志者的此类努力明确了方向，增强了自觉，提供了动力。

其二，在有条件的艺术高校、特别是综合性艺术高校，明确设立“综合舞台艺术学”这个二级学科，通过硕士、博士学位教学和博士后工作站制度，将本校或其他高校本科、硕士和博士中那些既对综合舞台艺术某一门类及其史论研究和批评有较扎实的专业基础和一定学术积累、又有广泛的艺术兴趣、理论视野较为开阔、具有培养潜质的学生招收入学或从事合作研究，令其广泛接触其他综合舞台艺术的经典作品和学术文献，在积累更多鲜活感性经验的同时，从基础理论和专业技能诸方面对之进行有针对性的增强补弱训练；这种制度性的学位教学和合作研究如能坚持七八年、十数年，一批又一批真正合格的综合舞台艺术学学者之有望从中培养出来，便不再是乌托邦式的幻想。

总之，“舞台综合艺术学”的理论归宿，是从目的、对象、范畴、观念、条件、方法等层面阐述对于艺术学研究、艺术学学科建设的理论支撑作用和基础性意义，以便在舞台综合艺术学理论框架的坚实基础上，与其他二级学科一起，共同构筑艺术学学科大厦。

（原载《文艺研究》2012 年第 1 期）